This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

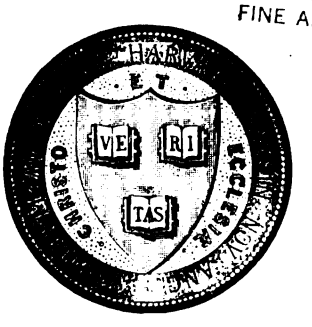
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

FA 5030.4.5

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY



Harvard College Library

THE GIFT OF

STEPHEN SALISBURY,

OF WORCESTER, MASS.

(Class of 1817.)

26 April, 1899.

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

PRAXITELES

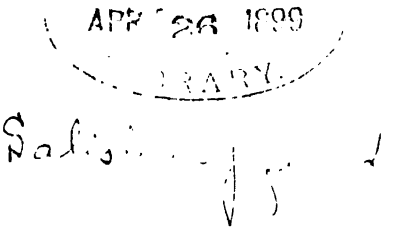
VON

WILHELM KLEIN

MIT ZAHLREICHEN ABBILDUNGEN

LEIPZIG
VERLAG VON VEIT & COMP.
1898

FA 5030.4.5



DEM GROSSEN KÜNSTLER

EMIL NICOLAUS FRHR. VON REZNICEK

IN HERZLICHER LIEBE GEWIDMET

INHALT

Seite

Erstes Kapitel.

GENERALIEN 1

Zweites Kapitel.

KUNSTSTRÖMUNGEN AN DER WENDE ZUM VIERTEN JAHRHUNDERT 30

Drittes Kapitel.

ALKAMENES 45

Viertes Kapitel.

KEPHISODOTOS 83

Fünftes Kapitel.

SAUROKTONOS 104

Sechstes Kapitel.

HYPNOS 133

Siebentes Kapitel.

APOLLINO 158

Achtes Kapitel.

SATYR 182

Neuntes Kapitel.

EROS 219

Zehntes Kapitel.

APHRODITE 248

Elftes Kapitel.

ARTEMIS 300

Zwölftes Kapitel.

NIOBE 319

Dreizehntes Kapitel.

FRAUENKÖPFE UND DRAPERIEPROBLEME 343

Vierzehntes Kapitel.

HERMES 373

Fünfzehntes Kapitel.

NACHLESE 409

Sachregister 433

Museographisches Register 443

Berichtigungen 448

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

		Seite
Fig. 1.	Statue des Enchriomenos in München (nach Mon. d. Inst. XI, Tf. 7)	46
Fig. 2.	Bronze im englischen Privatbesitz (nach Photographie des Abgusses)	52
Fig. 3.	Aphrodite von Fréjus im Louvre (nach Photographie)	54
Fig. 4.	Hera Jacobsen (nach Photographie)	65
Fig. 5.	Kopf der Aphrodite von Fréjus (nach Photographie)	68
Fig. 6.	Kopf der Hera Jacobsen (nach Photographie)	69
Fig. 7.	Eirene in München mit dem Plutoskind vom Piräus (nach Photographie des Abgusses der prager Universitätssammlung)	84
Fig. 8.	Dresdner Plutoskind (nach einer Dr. Herrmann verdankten Photographie	85
Fig. 9.	Bronze im Besitz von Dr. Pollak (nach einer Zeichnung vom Original)	97
Fig. 10.	Bronzegruppe im Louvre (nach Journ. of hell. stud. III)	98
Fig. 11.	Rückseite der Bronze im Besitz von Dr. Pollak (nach einer Zeichnung vom Original)	103
Fig. 12.	Sauroktonosstatue im Vatikan (nach Photographie)	105
Fig. 13.	Kopf der vatikanischen Sauroktonosstatue (nach Photographie)	107
Fig. 14.	Sauroktonosstatue im Louvre (nach Photographie)	109
Fig. 15.	Bronze von Uriage (nach Gaz. archéologique 1883, S. 304)	121
Fig. 16.	Apollostatue in Florenz, Uffizien (nach Photographie)	123
Fig. 17.	Ganymedstatue in Neapel (nach Photographie)	129
Fig. 18.	Münze von Prusa (nach Sallets Zeitschrift für Numismatik VIII, Tf. I, 19)	132
Fig. 19.	Hypnosstatue in Madrid. Erste Ansicht (nach Photographie)	134
Fig. 20.	Hypnosstatue in Madrid. Zweite Ansicht (nach Photographie)	135
Fig. 21.	Hypnosbronze in Wien (nach Schneider, Album der Ant.-Samml. d. all. Kaiserhauses Tf. 31)	140
Fig. 22.	Bronzekopf aus Perugia im British Museum (nach Brunn, Gr. Götterideale Tf. 3)	144
Fig. 23.	Attische Bronzemünzen (nach Beulé, Les monnaies d'Athènes S. 285)	158
Fig. 24.	Apollinostatue in der Tribuna der Uffizien zu Florenz (nach Photographie)	159
Fig. 25.	Kopf der Sammlung Baracco (en face) (nach Coll. Baracco Tf. 59)	168
Fig. 26.	Kopf der Sammlung Baracco (Profil) (nach Coll. Baracco Tf. 59a)	169
Fig. 27.	Apollostatue im Kapitol (nach Photographie)	173
Fig. 28.	Medaillon von Pergamon (nach Sallets Zeitsch. f. Numism. VIII, Tf. I, 17)	181
Fig. 29.	Satyrstatue des Museo Boncompagni-Ludovisi (nach Photographie)	191
Fig. 30.	Kopf der Satyrstatue Mengarini (Profil) (nach Photographie)	198
Fig. 31.	Kopf der Satyrstatue Mengarini (en face) (nach Photographie)	199
Fig. 32.	Statue des ausruhenden Satyrs im Kapitol (nach Photographie)	203
Fig. 33.	Kopf der kapitolinischen Statue des ausruhenden Satyrs (nach Photographie)	207
Fig. 34.	Statue des flöteblasenden Panisken im Louvre (nach Photographie)	213
Fig. 35.	Statuette des sein Schwänzchen beschauenden Satyrs im Vatikan. Restaurationsskizze (nach Ann. d. Inst. Tav. N)	217
Fig. 36.	Münze von Parion (nach Journ. of hell. stud. IV)	236

		Seite
Fig. 37.	Eros Borghese (nach Photographie)	237
Fig. 38.	Rückseite eines Erostorso nach einem Abguss (nach Photographie)	239
Fig. 39.	Eros vom Palatin, jetzt im Louvre (nach Photographie)	240
Fig. 40.	Statue der Knidierin nach dem restaurierten Abguss der prager Universitätssammlung (nach Photographie)	255
Fig. 41.	Aphrodite Medici in Florenz (nach Photographie)	277
Fig. 42.	Kopf im Besitz des Lord Leconfield (en face) (nach Furtwängler, „Meisterwerke der gr. Plastik" Atlas Tf. 31)	278
Fig. 43.	Kopf im Besitz des Lord Leconfield (Profil) (nach Furtwängler, „Meisterwerke der griech. Plastik" Atlas Tf. 31)	279
Fig. 44.	Bronze der Sammlung Habich in Kassel (nach Photographie vom Abguss)	283
Fig. 45.	Bronze in Leipzig (nach Photographie vom Abguss)	283
Fig. 46.	Bronze im dresdner Albertinum (nach Photographie vom Abguss)	283
Fig. 47.	Bronze des British Museum (Temple) (nach einer E. P. Warren verdankten Photographie)	286
Fig. 48.	Bronze des British Museum (Pourtalès) (nach einer E. P. Warren verdankten Photographie)	286
Fig. 49.	Profilansicht der londoner Bronze (nach einer E. P. Warren verdankten Photographie)	287
Fig. 50.	Rückansicht der londoner Bronze (nach einer E. P. Warren verdankten Photographie)	287
Fig. 51.	Bronze aus Thera in Berlin (nach Photographie vom Abguss)	291
Fig. 52.	Aphrodite von Arles im Louvre (nach Photographie)	295
Fig. 53.	Bronze der Sandalenlöserin in London (nach Photographie)	298
Fig. 54.	Diana von Gabii im Louvre (nach Photographie)	301
Fig. 55.	Dresdner Artemis (nach Furtwängler, „Meisterwerke der griech. Plastik" Atlas Tf. XXIX)	307
Fig. 56.	Tychevariation in München (nach einer Dr. Herrmann verdankten Photographie des Gipsabgusses)	313
Fig. 57.	Gemme in Neapel (nach Arch. Jahrb. III, Tf. X, 8)	315
Fig. 58.	Münze von Tabai (nach Imhoof-Blumer, Choix de m. g. Pl. IV, 142)	315
Fig. 59.	Artemis von Larnaka in Wien (nach Jahrb. d. kunsth. Samml. d. allerh. Kaiserhauses, Bd. V, Tf. 1)	317
Fig. 60.	Niobe mit der jüngsten Tochter (Florenz) (nach Photographie)	325
Fig. 61.	Niobetochter (Florenz) (nach Photographie)	329
Fig. 62.	Niobesohn (Florenz) (nach Photographie)	331
Fig. 63.	Niobetochter (Florenz) (nach Photographie)	339
Fig. 64.	Frauenkopf im Museum von Arles (nach Photographie)	344
Fig. 65.	Frauenkopf im British Museum (nach Photographie)	345
Fig. 66.	Frauenkopf in Boston (en face) (nach E. P. Warren verdankter Photographie)	346
Fig. 67.	Frauenkopf in Boston (Profil) (nach E. P. Warren verdankter Photographie)	347
Fig. 68.	Frauenkopf im Louvre (nach Photographie vom Abguss)	349
Fig. 69.	Athenakopf im Besitz von Dr. Pollak (en face) (nach demselben verdankter Photographie)	350
Fig. 70.	Athenakopf im Besitz von Dr. Pollak (Profil) (nach demselben verdankter Photographie)	351
Fig. 71.	Platte der Basis von Mantinea (nach Photographie)	357
Fig. 72.	„Urania" im Vatikan (nach Photographie)	359
Fig. 73.	Korastatue in Wien (nach Jahrb. d. allerh. Kaiserh. 1894, Tf. 10)	368
Fig. 74.	Demeter von Knidos im British Museum (nach Photographie)	369

Seite

Fig. 75. Silen mit Bacchuskind. Terrakotta des British Museum (nach Photographie) 374
Fig. 76. Hermes des Praxiteles in Olympia (nach Photographie) 377
Fig. 77. Profil des olympischen Hermeskopfes (nach Photographie) 385
Fig. 78. Aberdeenscher Kopf des British Museum (nach einer Miss Sellers verdankten Photographie) 389
Fig. 79. Hermesstatue des British Museum (nach Photographie) 391
Fig. 80. Silen mit dem Bacchuskinde (Gruppe im Louvre) (nach Photographie) 397
Fig. 81 u. 82. Dionysoskind im Thermenmuseum (nach Dr. Pollak verdankten Photographien) 401
Fig. 83. Statue in Madrid (nach Photographie) 404
Fig. 84. Alter Stich einer verschollenen Gruppe (einst Palazzo Farnese) (nach Wiener Vorlegeblätter A XII 3) 405
Fig. 85. Kopf aus Pergamon in Berlin (en face) (nach Photographie) 410
Fig. 86. Kopf aus Pergamon in Berlin (Profil) (nach Photographie) 411
Fig. 87. Büste der Sammlung Baracco (en face) (nach Coll. Baracco Tf. 56) . . 412
Fig. 88. Büste der Sammlung Baracco (Profil (nach Coll. Baracco Tf. 56a) . . 413
Fig. 89. Kopf im British Museum (en face) (nach Photographie) 416
Fig. 90. Kopf im British Museum (Profil) (nach Photographie) 417
Fig. 91. Sogenannter Sardanapal im Vatikan (nach Photographie) 421
Fig. 92. Asklepioskopf von Melos (nach Photographie) 425
Fig. 93. Kopf im Palazzo Riccardi (nach Heydemann, 13. hall. Winckelmannsprogramm Tf. I) 432
Fig. 94. Kopf im Palazzo Riccardi (Profil) (nach Heydemann, 13. hall. Winckelmannsprogramm Tf. I) 433

VERZEICHNIS DER KRITISCH ODER EXEGETISCH BEHANDELTEN STELLEN.

a) Kritisch behandelte Stellen:
Boissonade, Anecdota gr. I, S. 246: S. 2, Anm. 1.
Lucian, pro imaginibus 23: S. 17, Anm. 2.
Plutarch, Phokion Kap. 19: S. 18.
Plinius 36, 20: S. 27.
Plinius 34, 72, vergl. Arch. epigr. Mitth. XIV, S. 6: S. 50, Anm. 1.
Plinius 34, 87, vergl. Eranos Vindob. S. 142: S. 98.
Plinius 36, 22: S. 234.
Plinius 34, 63: S. 335, Anm. 1.
Plinius 36, 29: S. 400, Anm. 1.

b) Exegetisch behandelte Stellen:
Plinius 36, 20: S. 27.
Sophokles, Trachinerinen 767/9: S. 58.
Heliodor, *Περὶ τῶν Ἀθήνησιν Τριπόδων* (Titel): S. 184.
Anth. Planudea IV, 204: S. 221f.
Pausaniasscholion, Hermes, Bd. 29 (1894), S. 144: S. 242.
Christodor, Ekphrasis V. 99—101 (vergl. Arch. Jahrb. IX, S. 250): S. 285.
Plinius 36, 28: S. 338.
Plinius 34, 66: S. 432.

ERSTES KAPITEL.

GENERALIEN.

Wie uns Aulus Gellius in den „attischen Nächten" erzählt, begann der alte Polyhistor Marcus Terentius Varro sein sicherlich grundgelehrtes Werk „Über die irdischen Dinge" mit folgenden Worten: „Praxiteles, der ob seiner auserlesenen Kunst keinem auch nur ein wenig Gebildeten unbekannt ist" — — die Fortsetzung fehlt, denn der genannte Grammatiker hatte nur die harmlose Absicht, seinen Lesern für die Bedeutung des Wortes „humanus" eine tüchtige Belegstelle an die Hand zu geben; dafür genügten die wenigen Worte, die unsere Neugier aufs Höchste reizen, und nun löscht er sein Lichtlein behutsam wieder aus; das sind so die Tücken der litterarischen Überlieferung. Doch diesmal haben wir wohl nicht allzuviel verloren. Die „irdischen Dinge" Varro's pflegen wir heute „römische Privataltertümer" zu nennen und wir brauchen uns bloss an geheiligte akademische Traditionen zu erinnern, um den einzig möglichen Zusammenhang zwischen unserem Meister und diesem Thema sofort zu ergründen. Es gab von ihm Anekdoten — passend zugerichtet und zugespitzt konnte eine solche dem Leser schon die gehörige geistige Anfangsgeschwindigkeit verleihen, selbst wenn sie, was wir dringend vermuten müssen, nicht gerade neu war.

Doch dem sei, wie ihm wolle, uns genügt, was die varronischen Worte auch in ihrem jetzigen Zustande eindringlich genug bezeugen, dass der Name unseres Meisters schon im Altertum ganz besonders volkstümlichen Klang hatte, und sie bezeugen es nicht allein. So wenig sich auch die zünftige Gelehrsamkeit der Antike um Dinge kümmerte, die heute zu den selbstverständlichsten Anforderungen einer Künstlerbiographie gehören, zumal ihr deren Begriff völlig fremd blieb, so gering, nach dem erhaltenen Bruchteil zu urteilen, das Wissen war, das sie über unseren Meister gesammelt hat, seinen Ruhm hat sie laut verkündet, ohne je ein Blättlein des einmal erteilten Lorbeerkranzes wieder abzuzupfen und selbst die Legenden, die sich

um seine gefeiertesten Werke wie wilde Eupheuranken schlangen, liess sie unberührt. — Die Dioskuren vom Montecavallo tragen die beiden grössten Namen der hellenischen Plastik, zu einem zweiten Dioskurenpaare brüderlich vereinigt. Als eine fromme Fälscherhand das „Phidias" und „Praxiteles" auf diese Werke setzte, da war der Traum des Heidentums gründlich zu Ende geträumt und ein neuer Glaube, der in seinem Schosse eine neue Kunst barg, verlangte gebieterisch von den Toten, dass sie ihre Toten begraben. Ein kaiserliches Edikt, das den Werken der grössten Meister Amnestie angedeihen liess, hatte diese und manche ihr ähnliche Künstlerinschriften zu Tage gefördert.[1] Die Täuschung gelang, weil für den Betrüger wie für die Betrogenen aus jenen Namen alles geschichtliche Leben völlig entschwunden und doch ihr Zauberklang geblieben war. Jene Vorwelt aber, die die Wirkungen der beiden Meister voll verspürte, blickte in scheuer Bewunderung zur gigantischen Gestalt des Schöpfers des olympischen Zeusbildes; doch volkstümlich, wie Praxiteles, ward er nicht, wie es denn in gleichem Maasse zu werden keinem hellenischen Bildner beschieden war. Die poetischen Ergüsse, die seine Werke verherrlichen, sind glücklicherweise keine ihnen besondere Eigentümlichkeit, mehr hat es schon zu sagen, wenn es Mode werden konnte, ihnen nachzureisen, und wenn Berge von Gold sie nicht aufzuwiegen vermochten. Dass der Enthusiasmus für seine Aphrodite gelegentlich in Liebeswahnsinn umschlug, mutet uns fast modern an, aber noch mehr wohl, wie einst eine empfindsame Zeit den Mangel eines Briefwechsels zwischen ihm und seinem Liebchen tief genug empfand, um ihn zu beheben, und da in ihrem vielberühmten Kriminalprozesse von ihm nicht die Rede war, so hat das gleiche Bedürfnis die gleiche Abhilfe hervorgerufen.[2] Bis ins Sprichwort ist sein Name gedrungen.[3] Schliesslich kommen in dem Chorus der lobenden

---

[1] G. B. de Rossi Bull. christ. 1865, S. 5 ff. und Bull. della com. municipale 1874, S. 179. Da es schon sehr lange her ist, dass diese Inschriften nicht mehr kunstgeschichtlich ernsthaft genommen werden, so war die Wirkung eines von einem namhaften Gelehrten unternommenen Wagstückes, sie wieder zu solchen Ehren zu bringen, eine etwas verblüffende. Es wäre Unrecht, sie durch eine Polemik abschwächen zu wollen, wir begnügen uns mit dem Citat; Furtwängler, Meisterwerke, S. 128 ff. — Eine bisher unbemerkte andere späte Zusammenstellung der beiden Namen, die in Theod. Hyrtacenus Boissonade Anecdota gr. I. S. 246 = Overbeck, Schriftquellen No. 789 (statt des „Thales" ist dort selbstredend Praxiteles einzusetzen) verdient nur zur Erleichterung unserer Künstlerlisten von einem ihrer Homonymen beachtet zu werden.

[2] Richard Förster, Der Praxiteles des Choricius, Arch. Jahrb. IX (1894) S. 167 ff.

[3] Leutsch, Paroemiographi graeci II, S. 116. Greg. Cyprius C. III 64. *Ἠλιθιώτερος Ἀδώνιδος τοῦ Πραξιτέλους.* Die richtige Fassung findet sich bei Zenobius IV, 21, Leutsch I, S. 89 (vgl. Diogenion C. V. 12) *Ἠλιθιώτερος τοῦ Πραξίλλης Ἀδώνιδος* mit der richtigen Erklärung aus Polemon (Müller, Frg. Hist. graec. III, S. 147, frg. 100). Die falsche

Stimmen neben Pergament und Papier gar noch die Inschriftsteine zu Worte, wie um den Übergang von der litterarischen zur monumentalen Überlieferung zu vermitteln.[1] Von der stattlichen Zahl der Repliken seiner Statuen, die unsere Museen füllen und in so ungleicher Sprache von ihm sprechen, bezeugen auch die geringsten seine Volkstümlichkeit und gerade die mit besonderem Nachdruck, deren Begründung uns noch der letzte Strahl lichter Schönheit kündet, der auf ihnen ruht. Vor ihnen erkennen wir unmittelbar, warum Eros und Aphrodite im Mittelpunkte seines Schaffens stehen mussten. Die Befreiung der Schönheit, das war seine persönliche That; er hat sie losgelöst von kantonalen und nationalen, von traditionellen und religiösen Besonderheiten, sie als Selbstmacht hingestellt, nur ihren eigensten, künstlerischen Gesetzen unterthänig — genug, um seine Bedeutung zur geschichtlichen zu erheben. War doch damit eine der grössten Aufgaben gelöst, die die Vorsehung dem Hellenentum gestellt hatte. Diese Erkenntnis rückt unseren Meister in die vorderste Reihe seines Volkes, in die jener Gestalten, deren persönliches Verständnis zu erobern die Wissenschaft nicht unversucht lassen darf, wenn sie auch als echte Geisterbeschwörerin die ihrem Vorhaben günstige Stunde abwarten muss.

Sie hat bereits geschlagen. Als am 8. Mai 1877 sein Hermes, das Bacchuskind auf dem Arm, dem Boden Olympias entstieg, unerwartet wie ein Wunder und wie ein solches auch ungläubig bestaunt, da war es allen auf dem Arbeitsplatz der antiken Kunstwissenschaft rüstig Schaffenden klar, dass die Zeit für die Inangriffnahme dieser Aufgabe gekommen sei. So trefflich hatte der alte Wegegott und Seelengeleiter kaum je seines Amtes gewaltet. Es begann nun ein Einsetzen an allen Ecken und Enden. Neues Material kam in unerwarteter Menge zu Tage, zahlreiche Untersuchungen räumten Schutt aus dem Wege und machten unbetretene Strecken gangbar, jedes Jahr brachte und bringt neue Erkenntnisse, neue Gesichtspunkte, freilich auch neue Hypothesen und Kontroversen. Aber alles in allem genommen liegen für die monographische Behandlung unseres Meisters die Bedingungen weit günstiger als für die jedes anderen grossen hellenischen Künstlers, fast so gut wie für irgend einen der hervorragenden attischen Vasenmaler, deren Behandlung beinahe bis zum Mikroskop gediehen ist. Die litterarische Überlieferung, an sich ärmlich und

---

Variante erklärt nur, wie leicht man bei einiger Nachhilfe von der Vorstellung Adonis zu der Praxiteles gelangen konnte.

[1] Loewy, Inschriften gr. Bildhauer No. 533 = C. I. A. II_2, 1298, u. 550 = C. I. A. III. 1308.

erbärmlich, gewinnt durch jeden Vergleich das Ansehen von Fülle und Reichtum, die monumentale weist nicht nur ganz andere Zahlen aus als sonst, auch ihr innerer Wert ist ein höherer, und beide treffen einander in einer Anzahl Berührungs- und Kreuzungspunkten, an welchen die Untersuchung ihre Hebel einzusetzen hat. — Den Leser, der mit dem frischen Eindruck von einer der Cinquecentisten-Biographien, welche ihm die glücklichere Nachbarwissenschaft bot, an unser Thema herantritt, erwartet eine herbe Enttäuschung. — Homerphilologie und Goethephilologie, das ist ungefähr der Abstand. Man hat unsere Wissenschaft eine Eroberungswissenschaft genannt, der Name trifft noch in anderem Sinne zu. Sie hat fast nichts von ihrem Besitze ererbt, fast alles erkämpft und weiter zu erkämpfen, darin liegt das Geheimnis ihrer Kraft. Biographien ihrer Helden bleiben ihr versagt, weil sie erst derer selber habhaft werden, ihre Persönlichkeit wieder zu gewinnen suchen muss. So ist denn einen groben Umriss von den geistigen Zügen unseres Meisters zu entwerfen, alles was uns glücken kann. Auch dahin war bisher mit der alten gelehrten Observations- und Dissertationsmanier nicht zu gelangen, die ihre Unfähigkeit zu gestalten nirgends gründlicher erwiesen hat. Doch ist sie auch hier längst überwunden und wirkt nur noch ab und zu im Stillen nach. Wir haben seither nicht bloss unser Auge geschult und etwas sehen gelernt, wir sind sogar im glücklichen Besitze eines für die Zwecke der stilanalitischen Betrachtung von ihren Meistern virtuos ausgebildeten Rotwälsch, verwenden statt des harmlosen Bildhauerzirkels den ganzen Mess- und Tabellenapparat des Anthropologen und Kriminalisten, geben uns möglichst exakt naturforscherlich, und vergessen darüber nur manchmal, dass künstlerische wie geschichtliche Probleme als solche behandelt werden wollen. Diesen modernsten Anforderungen völlig zu entsprechen vermögen wir (d. h. diesmal der Verfasser) nicht und bescheiden uns, gemächlichere Pfade einzuschlagen. Sobald wir die Generalien unseres Meisters erfragt haben, werden wir unsere Blicke der künstlerischen Bewegung jener Zeit zulenken, die seinem Auftreten unmittelbar voraufging, die Keime der neuen Kunst im phidiasschen Kreise aufsuchen, ihrem Wachsen und Erstarken nachgehen, dabei werden die der Überlieferung abgerungenen Gestalten seiner Ahnherren wie seines Vaters und Lehrers in den Vordergrund treten. Die Ergebnisse dieser Betrachtung müssen uns zugleich als Grundlage für den bereits öfter in Angriff genommenen Versuch dienen, die einzeln zu besprechenden Werke unseres Meisters zu einander in chronologische Beziehung zu bringen, um so viel als möglich von dem Bilde seines geistigen Entwicklungsganges wieder zu gewinnen. Wir werden

damit freilich kaum über die bereits gemachten Anfänge hinauskommen können, es sogar gelegentlich vorziehen, hinter denselben zurückzubleiben. Die gleiche Entsagung müssen wir uns bei dem Bestreben auferlegen, ihn als Sohn seiner Zeit und in seinem Verhältnis zu der Gesamtsumme der künstlerischen Leistungen derselben zu betrachten. Wir sind eben noch nicht so glücklich, einen „Praxiteles und seine Zeit“ oder „Praxiteles und seine Genossen“ schreiben zu können. Eines wissen wir, sein Wirken fiel zusammen mit dem Zenithstande der hellenischen Kultur, und wir dürfen vermuten, dass die grossen Strömungen, die seine Zeit bewegten, an ihm nicht spurlos vorübergegangen sein werden, dem das Zeugnis nicht zu versagen ist, dass er sie verstanden hat; was ihn aber davon ergriffen haben mag und für sein Schaffen mitbedingend ward, davon fehlt uns jede Kunde. Der Pflicht, darnach zu forschen, wollen wir uns nicht entschlagen, nur möchte an unser Können nicht die gleiche Anforderung wie an unseren Willen zu stellen sein. Das geringe, erfreulicherweise aber stetig sich mehrende Wissen, welches uns über seine Genossen zur Verfügung steht, wollen wir, so weit es sich nur in lebendige Beziehung zu unserem Meister setzen lässt, gern heranziehen, müssen aber darauf verzichten, es anders als zur genaueren Erkenntnis seiner Eigenart zu verwerten. Jedoch auch das ist nicht zu unterschätzen, denn der Standpunkt der römischen Kunstkritik, die praxitelisches und skopadisches nicht zu trennen vermochte, so begreiflich er auch gegenwärtig noch ist, da er keineswegs zu den überwundenen gehört, hat für uns nichts Verpflichtendes.

Haben wir unseren Meister in Bezug auf das, was für ihn Vergangenes, wie auf das, was Gegenwärtiges war, zu behandeln, so fordert auch die Zukunft ihr Recht. Seiner schöpferischen Bedeutung werden wir nur dann gerecht werden können, wenn wir auch den von ihm verkörperten künstlerischen Gedanken auf ihren Wanderungen, so gut wir es eben können, folgen. Ihre erstaunliche Lebenskraft wird fast allüberall mit überwältigender Deutlichkeit hervortreten. Kaum minder deutlich wird sich aber zeigen lassen, wie so viele seiner Typen sich dem geänderten Empfinden schon der nächsten Generation fast wie von selbst anpassen, und die Vermutung wird kaum abzuweisen sein, dass wir hierin ein Stück des Wirkens seiner Söhne zu erkennen haben, vor allem dessen, den eine alte Überlieferung den Erben seiner Kunst nennt. Wohin uns aber immer der Gang der Untersuchung führen mag, immer wird im Mittelpunkte derselben die Gestalt des Meisters ihren unverrückbaren Platz behaupten müssen.

Die älteste Kunde über unseren Meister kommt uns direkt von ihm selbst zu, merkwürdigerweise von Südrussland her, wo bei Kertsch, dem antiken Olbia, eine Statuenbasis mit seiner Künstlerinschrift zu Tage kam.[1] Dieser Fund hat uns lebhaft überrascht, denn wenn wir auch von einer Erosstatue unseres Meisters, die in Parion an der Propontis stand, wussten, an der äussersten Grenze der hellenischen Welt sein Wirken bezeugt zu haben, die Botschaft war uns neu und trotz ihrer Kürze hoch willkommen. Dieselben drei Worte *Πραξιτέλης Ἀθηναῖος ἐποίησεν* stehen auch noch auf einer zweiten Basis, deren Umgebung uns weit weniger befremdend anmutet.[2] Sie befindet sich heute im Museum von Erimokastro, dem antiken Thespiä, ist in der Nähe gefunden, gleichsam als ein Wahrzeichen seines Liebesromans mit Phryne, der schönen Tochter des Epikles von Thespiä, dessen monumentaler Abglanz das kleine Städtchen zum Wallfahrtsort für die Kunstfreunde später Generationen schuf. Sein berühmtes Erosbild war der Hauptanziehungspunkt, aber auch eine seiner Aphroditestatuen stand dort und neben ihr zur authentischen Erklärung des Grundes gleichfalls in Marmor deren Urbild. Ihm hat man auch jene vielbewunderten Musenbilder zugeschrieben, die Mummius von dort entführte und die in Rom die Thespierinnen hiessen, mit wieviel Recht, davon später, — aber nichts von all den Herrlichkeiten befand sich einst auf unserem Stein, er trug das Porträt eines ganz gleichgültigen Mannes, das sein Sohn und seine Schwester einst gemeinsam bei Praxiteles bestellt und den Göttern dediciert hatten. Wir würden uns auch mit der Nachricht von diesem Porträt abfinden müssen so gut es geht, zumal sie ein neues Element in den Katalog seiner Werke hineinbringt und dadurch besondere Aufmerksamkeit beansprucht, ihre Authenticität vorausgesetzt, für die wir die Bürgschaft nicht in der stilvollen Umgebung, sondern in ihr selbst finden müssen. Der paläographische Charakter der Inschrift scheint jedoch erheblich jünger, als der der Basis von Kertsch und besser für jenen Praxiteles zu passen, der uns als Porträtbildner aus dem Testament des Theophrast bekannt ist. Doch davon später. Der Inschrift entnehmen wir zunächst die Thatsache, dass Praxiteles athenischer Bürger gewesen ist, und zwar mit um so lebhafterem Dank, als unsere litterarische Überlieferung seiner Heimat ausdrücklich Erwähnung zu thun nicht für notwendig fand, so dass in späteren Zeiten darüber volle

[1] Loewy, Insch. gr. Bildh. No. 76a. (Nachtrag S. 383.) Latyschew, inscr. orae septentr. Pont. Euxini I, No. 145.

[2] Loewy, No. 76. = C. I. G. S. 1831 (für den grossen Praxiteles tritt auch ein Dittenberger a. a. O.).

Unklarheit herrschen konnte. Ihre Buchstabenform weist ungefähr auf die Mitte des vierten Jahrhunderts, sie befindet sich in voller Übereinstimmung mit den zwei chronologischen Ansätzen, die über unseren Meister vorliegen. Plinius bestimmt (34, 50) seine Akme (zu deutsch sein „Schwabenalter") auf Olympias 104 = 364 v. Ch. und Pausanias setzt ihn (VIII, 9. 1) in die 3. Generation nach Alkamenes. So dürftig auch diese Angaben sind, sie differieren wenigstens nicht. Wie wir später sehen werden, sind wir in der Lage, gegen Plinius die Akme des Alkamenes auf rund Olymp. 90 = 420 ziemlich zuverlässig berechnen zu können. Der Unterschied von 56 Jahren entspricht, so gut dies bei solchen Spannweiten gefordert werden darf. Wertvoll wird diese Übereinstimmung nur dann sein, wenn sich beide Rechnungen als voneinander unabhängig erweisen. In der That sind sie ganz verschiedener Struktur. Die Akme-Daten bei Plinius sind, wie wir jetzt wissen, das Resultat gelehrter Forschung. Für das vorliegende hat man, weil es zugleich für Euphranor gilt, ziemlich allgemein angenommen, es wäre nach der Schlacht von Mantinea visiert, die dieser in der Stoa basileios zu Athen gemalt hatte, und die praxitelischen Werke in Mantinea wären die Ursache seines Anschlusses gewesen; dann hätte aber der Maler von Rechts wegen an die erste Stelle gehört. Wir werden darauf noch zurückkommen. Die Geschlechterrechnung beruht dagegen auf Tradition, sie stammt wohl von jenen Kunstschriftstellern her, die keine zünftigen Gelehrten, sondern selbst Künstler gewesen sind. Ihnen war diese Anordnung selbstverständlich, weil sie es gewohnt waren, die Kunst wie ein schlichtes Gewerbe vom Vater auf den Sohn übergehen zu sehen. Wir aber dürfen daraus mutmassen, dass die leeren Rubriken der zwei Generationen einst mit Künstlernamen ausgefüllt waren, von denen der erste der eines Zeitgenossen des Alkamenes war.

Diese direkt überlieferten und wenn auch nur im allgemeinen zuverlässigen Zeitbestimmungen bilden jedoch nur den Ausgangspunkt der Forschung, die für die chronologische Grundlage noch manches aus eigenen Mitteln zu leisten haben wird, wie um das offen zu Tage liegende zunächst zu nennen, den diesbezüglichen Wert der Phrynelegende genauer zu bestimmen und einiges Andere, aber vorerst wenden wir doch unseren Blick auf die Personalien unseres Meisters. Die Angabe seines Vaters ist uns nirgends überliefert, dagegen nennt uns Plinius seinen Sohn Kephisodot mit dem Prädikate eines Erben seiner Kunst, welchem er (34. 51) die 121. Olympiade (= 296 v. Chr.) als dem ersten einer Reihe von Künstlern zuweist, von denen an nächster Stelle Timarchos steht. Timarchos und Kephisodot nennt der Autor der Biographien der zehn Redner (Lykurg 38)

gemeinsam als Söhne des Praxiteles, glücklicherweise, denn wenn wir uns schon über Pausanias gewundert haben, der „die Söhne des Praxiteles" zweimal wie eine allbekannte Firma, ohne die Namen der Inhaber einzusetzen, erwähnt, so mussten wir jüngst auch in Herondas IV. Mimiambus die gleiche Formel lesen unter ausdrücklichem Verweis auf die Künstlerinschrift der Basis. Aber so stand sie nicht da, wir besitzen eine genügende Zahl von Basen ihrer Werke, sie signieren stets ohne Nennung ihres berühmten Vaters, und doch bleibt es der prägnanteste Ausdruck der allgemeinen Würdigung, die sie reichlich erfahren haben, wenn ihr künstlerisches Erbrecht so feierlich anerkannt wurde. Eine dieser Basen enthält noch einen anderen wertvollen Vermerk, das Demotikon der Meister, die sich gelegentlich der Weihung des Bildes eines Onkels, namens Theoxenides, Eiresidäer nennen.[1] Die Schriftform weist hier allerdings nicht in das vierte sondern etwa in das erste vorchristliche Jahrhundert, und so hat man denn hier die Wahl, entweder eine späte Auswechslung des Steines oder jüngere Träger derselben Namen anzunehmen, die aber dann zweifellos der gleichen Familie angehören und für deren Demos Zeugnis ablegen. Doch wir haben noch einen weiteren Bürgen für dasselbe Demotikon. — In den Schatzurkunden des athenischen Asklepieions findet sich unter den Priesternamen, welche dieselben datieren, zweimal Praxiteles, der Sohn des Timarchos von Eiresidä. Noch ein drittes Mal findet sich derselbe Eiresidäer Praxiteles auf einer im Archontenjahre Diomedons gefertigten steinernen Ehrenliste jener Patrioten, welche durch eine vom Volke angeordnete freiwillige Kollekte die Kriegskasse füllten.[2] Das war zur Zeit des sog. chremonideischen Krieges und unser Dokument kann mit einer der Sicherheit sich annähernden Wahrscheinlichkeit um 267—265 v. Chr. datiert werden. Nicht weit davon, vielleicht sogar gleichzeitig, lässt sich auch das Priesterjahr dieses jüngeren Praxiteles ansetzen. Diese Inschriften lassen uns den Enkel unseres Meisters in glänzendem sozialen Lichte erscheinen, der als Chef des Hauses in der athenischen Gesellschaft eine hervorragende Stellung einnahm. Dass er auch, wie man fast voraussehen konnte, Bildhauer war, erfahren wir freilich von anderer Seite, wir haben gelegentlich der Basis in Thespiä darauf hingewiesen, aber zunächst interessiert er uns als Eiresidäer, zumal da eine andere Spur nach anderer Richtung führt. Auf Urkunden der athenischen Marineverwaltung erscheint von Olymp. 111/3 = 333 v. Chr. bis zum Schluss der 113. Olympiade = 325/4 unter den Trierarchen mehrmals ein Kephisodot,

[1] Loewy, No. 540.

[2] Loewy, No. 537 = C. I. A. II_1 334d, 538 = C. I. A. II_2 836, 539 = C. I. A. II_3 1489.

Sohn des Praxiteles aus dem Demos Sybridä.[1] Die Gesellschaft, in welcher er hier auftritt, enthält eine Reihe uns wohlbekannter Namen wie Konon den jüngeren, Sohn des Timotheos, die Redner Demosthenes und Demades, und nach der Grösse der Leistungen, für die er aufzukommen hat, muss sein Platz in der obersten Gesellschaftsschicht gewesen sein. So lange das Demotikon des Timarchos und seines Sohnes noch nicht bekannt war, hat man diesen Kephisodot ganz ohne weiteres mit dem älteren Sohne unseres Meisters identifiziert, später war man geneigt, ihn und seinen Vater einer Seitenlinie der Eiresidäerfamilie zuzuschreiben, doch die Möglichkeit der Identität wird auch durch das zwiefache Demotikon nicht aufgehoben, ein Wechsel des Demos tritt allerdings nur im Falle der Adoption ein, aber man wird sich doch eher zu dieser Annahme entschliessen, als zwei gleichnamige Eiresidäer und Sybridäer in gleichem Verwandtschaftsverhältnis auch zeitlich gleich ansetzen zu wollen. — Der gewöhnliche Anlass der Adoption, Heirat in ein Haus, das keine männlichen Erben besass, ist wohl auch hier vorauszusetzen und das beträchtliche Vermögen, welches der Sybridäer Kephisodot aufweist, mag vielleicht damit zusammenhängen; aber sein Neffe, der Eiresidäer, liess sich auch nicht lumpen, und so können wir die Frage, ob Kephisodot oder Timarchos aus ihrem Demos wegadoptiert wurden, nicht entscheiden, wenigstens so lange wir den Onkel Theoxenides aus dem Spiel lassen, oder bis neue Urkunden uns Klarheit spenden. Es ist jedoch herzlich gleichgültig zu wissen, ob unser Meister zur Phyle Akamantis oder zur Erechtheischen gehörte, zumal diese Dinge zu seiner Zeit sich bereits etwas abgelebt hatten. Wichtiger ist die Erkenntnis, dass sein Haus, das wir noch zwei Generationen hinauf werden verfolgen können, noch in der dritten Generation nach ihm auf so festen Grundlagen stand, die es immerhin wahrscheinlich machen, dass es vielleicht noch ein gutes Stück weiter den Stürmen der Zeit getrotzt habe.[2] Noch zu Beginn der römischen Kaiserzeit begegnet

[1] Loewy, No. 555 = C. I. A. II_3. No. 808. C. I. A. II_2. No. 809 C. 200. C. I. A. II_3. 804. S. A. Col. b. Z. 19. 20. Die Identität trotz des Demoswechsels hat Koehler, Ath. Mitth. IX (1884) S. 82, angenommen.

[2] Fraenkel, Die Inschr. v. Pergamon No. 135—140 und No. 141. Die erst erwähnten Nummern beziehen sich auf ein grosses Bathron, das den Namen unseres Meisters mit dem des Myron, als *Θηβαῖος* bezeichnet, des Xenokrates und zwei weiteren fragmentierten Signaturen vereinigt, die letztere auf ein Basisfragment. S. 72 nimmt Fraenkel diesen Praxiteles für einen neueren und vermutet in ihm einen Enkel des jüngeren. S. XIXf. (Zusätze) gesteht er „gegenüber der Unwahrscheinlichkeit des Zufalls, dass die sämtlichen erkennbaren Künstler dieses Denkmals unter den namhaften Bildhauern früherer Zeit Homonyme gehabt hätten," die Berechtigung zu, die Bildwerke der Basis für älter zu halten, als deren Inschriften. Diese Unwahrscheinlich-

uns der Name Praxiteles, und im zweiten nachchristlichen Jahrhundert auch der Kephisodots[1] auf Künstlerinschriften[2], ganz unmöglich wäre es nicht, an einen Abkömmling des stolzen künstlerischen Adelsgeschlechtes zu denken; einen direkten Sprössling seines bedeutendsten Genossen Skopas treffen wir im ersten vorchristlichen Jahrhundert als gesuchten Statuenrestaurator, und jenem steht ein Leochares zur Seite wie vor vierthalbhundert Jahren; aber es ist dafür gesorgt, dass auch die Stammbäume nicht in den Himmel wachsen und die Raphael Mengs und Donner weisen uns noch einen anderen Weg. Wie dem sei, ob nun die Ahnenreihe des letzten Aristandros oder die des letzten Kephisodotos die längere war, die Zahl der Meister kommt dabei weiter kaum in Frage, und doch ist es vor allem die Schöpferkraft, die den Ruhm des praxitelischen Geschlechtes ausmacht, obwohl es seiner Dauer nach vielleicht nicht an erster Stelle steht.

Wären unsere Nachrichten über die Künstler der Antike nicht so zufälliger Art, so würde eine „Genealogie der griechischen Künstler" zu den interessantesten und lehrreichsten Aufgaben unserer Wissenschaft gehören und uns bieten, was die jetzt gangbare „Künstlergeschichte" uns nicht bieten kann. Wo immer uns ein Blick in die innere Organisation des antiken Kunstbetriebes zu thun vergönnt ist, stimmt das, was wir sehen, so wenig zu unseren festen Vorstellungen von diesen Dingen, dass die Antike eine nachsichtige Beurteilung in diesem Punkte gewiss nur ihren erprobten Leistungen zu danken haben dürfte. Aber genau besehen bedarf sie derselben gar nicht oder gar sehr, denn es handelt sich hier nicht um eine mehr oder weniger berechtigte Eigentümlichkeit, sondern um einen ihr völlig wesenhaften psychischen Grundzug, der sich scharf in ihrer Physiognomie ausprägte. — „Was ist denn an dem ganzen Kerl Original zu nennen?" Sagt dies Wort nicht mehr als alle Künstlerromane und Dramen, aber auf die Antike ist es nun einmal nicht

---

keit wird aber doch damit nicht beseitigt, dass man den jüngeren Praxiteles und den Myron des dritten Jahrhunderts annimmt, deren Werke die griechischen Könige kaum zur Erwerbung gereizt haben werden, sondern nach Analogien der Onatas-, Theron- und Silanionbasis No. 48—50 die Grossen dieser Namen. Was hierfür geltend gemacht werden kann, hat Fraenkel S. XX genugsam ausgeführt bis auf ein Indicium, das vielleicht doch Beachtung verdient. Myron erscheint hier als Thebaner, während ihn Pausanias konsequent als Athener bezeichnet. Diese historisch richtige Auffassung hat Polemon vertreten. Athen. IX p. 486 D. — So lehren uns denn diese pergamenischen Inschriften, dass unter den Schätzen des Museums von Pergamon auch unser Meister vertreten war und nicht bloss sein Sohn, dessen Symplegma dort Plinius 36, 24 erwähnt.

[1] Loewy, No. 337, vgl. Latyschew, Inschr. aus dem taurischen Chersonesos. Sitzb. der Berl. Akad. 1895. S. 507.

[2] Loewy, No. 318, 319, 319a, vgl. No. 236.

gemünzt. Auch der hellenische Künstler ist zum Künstler geboren, im allerschlichtesten Wortsinn. Er wird dazu erzogen, das Erbe seiner Ahnen anzutreten, so gut er kann. Er wächst in einer Atmosphäre auf, in der das Höchste die Form des Selbstverständlichen angenommen hat, die Technik eignet er sich kaum anders als die Muttersprache an und betrachtet sie auch kaum für anderes. Der Name des Ahnherrn, den er trägt, weist ihm den Weg. Allüberall noch, wo echte Kunst geblüht hat, zeigen sich Ansätze von Künstlergeschlechtern, wie die Cosmaten im Mittelalter, die Della Robbias der Renaissance, zu einem Künstler-Adel hat es nur die Antike gebracht. Wir wissen freilich über seine Organisation und seine Kulte so gut wie nichts, doch leugnen wir jene, so bleibt sein Alter unbegreiflich, ohne diese wäre sein Bestand überhaupt undenkbar. Wie hat er nun gewirkt? Ein Zug zum Generellen durchzieht alle Schöpfungen antiker Plastik, er ist im einfachsten Porträtstück, im bescheidensten Grabrelief gerade so fühlbar wie im Götter- und Heroenbilde. Individuelle Elemente mit unbewaffnetem Auge zu sehen gehört zu den seltensten Genüssen, so muss denn der ungeschulte Betrachter, der sie zu entbehren nicht gelernt hat, sie aus Eigenem hinzuthun. Das Feuerbachsche Wort: „Mangel an Erklärung befördert bekanntlich den Kunstgenuss sehr“ (Ein Vermächtnis, S. 162) hat wohl in einer Antikensammlung das Licht der Welt erblickt, zum mindesten ist es durch die intime Beziehung des Autors zur Antike erst recht verständlich. Nirgends halten Künstler wie Laien das Fragen nach den zeitlichen und ursächlichen Bedingungen eines Kunstwerkes für nebensächlicher, fast als ob das Wort „antik“ ein Künstlername sei. Ohne diesen Zug wäre die Antike sicherlich niemals heilig gesprochen worden, uns aber verrät er am deutlichsten ihre Abstammung. Und alles, was sie sonst an besonders auffälligen Merkmalen besitzt, hängt mit ihm auf das innigste zusammen. Ihre gewaltige typische Kraft, deren Banne wir uns auch heute noch nicht entziehen können, die Fähigkeit, jedes einmal angeschlagene Thema nach allen Richtungen hin zu variieren und alles, was in ihr lebendig geworden ist, auch zu vollem Ausleben zu bringen, vor allem aber ihre ruhige, sprunglose Entwicklung, die allen Zufälligkeiten der Zertrümmerung zum Trotz den Charakter des Organischen nirgends verleugnet, als ob in ihr für nervöses Hasten und Experimentieren kein Platz gewesen wäre. So hat die hellenische Kunst ein Alter erreichen können, das keiner ihrer Schwestern auch nur annähernd beschieden war, und noch ihre letzten Gestalten lassen in ihren lebensmüden Mienen, der Empfindung baren Eleganz und schablonenhaften Drapierung den völlig herabgekommenen alten Adel nicht verkennen.

Es fehlt nicht an Analogien. Die feste Gliederung der Philosophenschulen, die Familien der Ärzte, die Thiasoi der dionysischen Künstler sind gleichfalls Kasten, und Kasten gedeihen immer am besten im Schatten der Tempel, die auch im Altertume die ersten aller Museen waren. Recht ungenügend war dadurch für den Dilettantismus vorgesorgt und nur wenige Spuren verraten, dass er nicht durch völlige Abwesenheit geglänzt hat, aber er hat sich gerächt. Mochten die Künstler Traktate über ihre Kunst schreiben so viel sie wollten, sie waren doch nur, adressiert oder nicht, für ihresgleichen geschrieben. Grosspublikum liess sich mit Fug und Recht stets nur von Dilettanten bedienen, denn es selbst und nicht die Sache zu verstehen ist diesem Amt von nöten; die Heroen des geläufigen Wortes, die ihre Freiheit so hoch im Preise hielten, auch hierin die Vorläufer der Humanisten, hatten für alles Zünftige eine obligate Abneigung. Gar manchem von ihnen war feineres Kunstverständnis zu eigen, jedenfalls gehörten Kunstwerke zu den Dingen, an denen sie ihren Witz schärfen und zeigen am eifrigsten lernten und lehrten. Dabei begründeten sie eine zwar etwas rudimentäre, aber immerhin achtungswerte Stilanalytik, die Meister aber blieben für sie nichts als Namen.

Das sind die Gründe, weshalb uns der Name des Vaters unseres Meisters von der Überlieferung verschwiegen ward, fast aus den gleichen haben wir die Argumente für seine Einsetzung zu schöpfen. Es ist doch wohl kaum bloss symmetrisches Bedürfnis, was uns die Annahme nahe legt, dass der langen Kette von Descendenten mit abwärts steigender Tendenz andererseits eine mit aufsteigender entspreche. Dynastien dieser Art beginnen in der Regel nicht mit ihrem Höhepunkte, wie die Berge nicht direkt vom Strande aufstreben. So hat man denn schon früh als Kandidaten für den vakanten Posten den älteren der von Plinius im Dual überlieferten Kephisodote ins Auge gefasst, eine Kombination, die durch Einfachheit besticht. Zwar zunächst scheint ihr die Akmeangabe bei Plinius mit Olymp. 102 = 372 v. Ch. nicht besonders günstig. Acht Jahre Differenz zwischen Praxiteles und seinem präsumtiven Vater sind etwas wenig, aber die 64 zwischen ihm und seinem völlig sicheren Sohne scheinen den Fehler wieder auszugleichen, sie lehren den Genauigkeitsgrad dieser Sorte von Angaben genügend schätzen. Es liegt ein Stück Humor darin, wie sie die Verbindung die beiden Kephisodote als Grossvater und Enkel direkt nahe legen, während Praxiteles als Sohn wie als Vater gleich schlecht fährt. Aber den ersten Anspruch auf die Taufe des erstgeborenen Enkels hatte nach der geltenden Sitte des Vaters Vater, und der Beispiele, dieselbe zu belegen, haben wir genug und übergenug. Doch wir können heute mehr als das „sehr wohl möglich“ sagen,

mit dem Brunn in seiner Künstlergeschichte diese Vermutung zum ersten Male eingeführt hat, und auch dieses weitere bleibt zum besten Teile sein Verdienst. Seitdem uns in der Münchener Leukothea dieses älteren Kephisodots Eirene mit dem Plutoskinde wiedergegeben wurde, ist seine Gestalt dem Reiche der Schatten entstiegen, an Grösse weit über das künstlerische Mittelmaass hinausragend, und es hat nicht erst des Hermesfundes bedurft, um die praxitelischen Familienzüge in dessen Götterbilde aufzuweisen, aber für die dürre plinianische Notiz von dessen ehernem Mercurius Liberum patrem in infantia nutriens ist er, wie für manches andere, gerade zu Recht gekommen. Nicht oft hat auf kunstgeschichtlichem Gebiete eine Hypothese so vieles und so wesentliches aufgehellt und so gründlich das Geschäft einer anerkannten Wahrheit besorgt, wir können demnach dem Reste von ausstehenden Zeugnissen mit Ruhe entgegensehen. — Unter dem gewaltigen Eindruck der Eirenegruppe ist für die moderne Forschung der ältere Kephisodot zum Kephisodot schlechtweg geworden, was die Aufteilung der wenigen uns unter diesem Namen überlieferten Werke und Daten zu seinen Gunsten beeinflusst hat. Innerhalb der ersteren nahm eine besonders hervorragende Stelle die grosse Gruppe in Megalopolis[1], Zeus Soter thronend von der Stadtgöttin und der Artemis Soteira umgeben, ein, die er gemeinsam mit einem zweiten athenischen Meister namens Xenophon gefertigt hatte.

Da nun Pausanias gelegentlich einer Tyche mit dem Plutoskinde in Theben (IX. 16. 1) an Kephisodots Eirene sich erinnert fühlt, so lag es nahe, die Verbindung beider Meister sich enger zu denken; die Beziehungen zwischen Theben und Megalopolis schienen noch weiter zu führen. Das Gründungsdatum dieser Stadt (Ol. 102. 2) passte zur plinianischen Akme-Rechnung wie bestellt, und die Arbeiten des Demophon daselbst, die des Praxiteles in Mantinea, all das schloss sich aufs beste an und schien einen weiten Ausblick in die Kunstgeschichte der ersten Decennien des vierten Jahrhunderts zu gewähren. Inzwischen aber haben die Ausgrabungen in Megalopolis diesen Hypothesen mit einem Schlage den Boden entzogen, und hier den Enkel an die Stelle des Ahnherrn gerückt[2], während die Funde von Lykosura noch für Demophon ein übriges gethan haben. Indes, wir sind kaum

[1] Pausanias VIII, 30. 10.

[2] Dörpfeld, Ath. Mitth. 18, (1893) S. 218ff. Vrgl. Excavations of Megalopolis S. 53ff. Dörpfelds Vermutung, dass das Heiligtum des Zeus Soter der Zeit, „als Aristodemos die Geschicke der Stadt leitete und ihr eine zweite Blütezeit verschaffte", demnach der Mitte des 3. Jahrhunderts angehöre, lässt sich weder mit dem von ihm gegebenen chronologischen Ansatz noch mit den Künstlernamen vereinigen. Über Xenophons Tyche in Theben vergl. Kap. IV, Anm.

genötigt, hier mit dem bloss negativen Resultat vorlieb zu nehmen; wird man doch immerhin einen gewichtigen Anlass für die Errichtung des Tempels und einer Gruppe, die so deutlich von einer grossen glücklich abgewendeten Gefahr spricht, voraussetzen müssen, und im Laufe des vierten Jahrhunderts giebt es seit der Gründung der Stadt nur ein einziges, das in Betracht kommen kann, die Schlacht bei Megalopolis im Jahre 330 (Olymp 112. 2)[1], durch die Antipater die schwerbedrängte glücklich entsetzte. Die Summe von 120 Talenten, die ihr Alexander als Schmerzensgeld von den Belagerern zusprach, war gewiss genügend, um auch den die Stadtgöttin beschirmenden Gottheiten würdig zu danken. Die Bestellung der Gruppe wird wohl kurz nachher erfolgt sein, damit aber fällt sie genau in die Zeit, die uns die Trierarchieinschriften für die Akmebestimmung des jüngeren Kephisodot an die Hand geben, und somit verwandelt sich ein unwirksam gewordenes Hauptargument für die plinianische Kephisodotchronologie in eine feste Stütze der auf urkundlicher Basis aufgebauten.

Die Minerva mirabilis und den Prachtaltar des Zeus Soter im Piräus hat man mit Konons Bauthätigkeit daselbst in Verbindung bringen wollen, und doch würde man auch diese Werke mit grösserer Wahrscheinlichkeit dem Enkel zuteilen dürfen, wenn nicht vielleicht doch die handschriftliche Uberlieferung des Plinius Recht behält, die den Künstlernamen Kephisodorus nennt.[2] So bleibt denn für den älteren Kephisodot ausser der Gruppe der helikonischen Musen nichts als eine Schwester, mit deren Erwähnung uns Plutarch in der Biographie Phokions (Kap. 19) angenehm überrascht. Es heisst daselbst, man wisse von dessen erster Frau nichts weiter, als dass der Bildhauer Kephisodot ihr Bruder gewesen sei.[3] Diese Tante unseres Meisters, ein ganz unerhörter

[1] Benedictus Niese, Gesch. der griechischen und makedonischen Staaten seit der Schlacht von Chäronea, I, S. 105 ff. und Exkurs 2, S. 497 ff.

[2] Plinius 34, 74. Eine eigentümliche Verteidigung dieser handschriftlichen Überlieferung wird von Furtwängler, Meisterw. S. 311, versucht, der sie zunächst zu dem Zwecke einsetzt, um dann den „gänzlich unbekannten Cephisodorus“ gegen Cresilas einzutauschen, den er weit genauer zu kennen scheint; selbstverständlich findet er diese Athene des Cresilas, da er aber später, Statuenkopien, S. 553, auch einen kephisodotischen Zeus entdeckt, so widerruft er seine Verteidigung, setzt Kephisodot auch für den Zeus, dessen Meisternamen die Überlieferung gar nicht nennt, ein, behält aber nichtsdestoweniger Cresilas für dessen Minerva mirabilis bei.

[3] Auf der falschen Grundlage des Megalopolis-Datums, der plinianischen Akme und der, wie wir bald sehen werden, ebenso verkehrten modernen Datierung der Eirene hat Furtwängler, Meisterwerke, S. 513 f., die Folgerung gezogen, Kephisodot d. ä. „mag wohl der ältere Bruder, aber schwerlich, wie man anzunehmen pflegt, der Vater des Praxiteles gewesen sein“. Die Hypothese fällt mit ihren Voraussetzungen, aber da diese einmal Gemeingut waren, so erscheint es vielleicht überraschend, dass ein sich daraus fast von selbst ergebender Schluss so spät ans Licht kommt. Was die

Fall in der Biographie eines antiken Künstlers, führt uns so ziemlich in denselben Kreis zurück, in dem uns die Inschriftsteine den Sohn wie den Enkel gezeigt haben; sie tritt für die Ehre und das Ansehen des Hauses in jenen Tagen ein, in welchen wir es erst werden sehen. Zeitgenössischer Bericht liegt hier ebenso offen vor, wie in den urkundlichen Zeugnissen, und es lohnt sich vielleicht an dieser Gruppe mit ihren festen chronologischen Haltpunkten die litterarisch überlieferten Akmedaten der praxitelischen Familie noch einmal zu erproben. Wir haben früher gesehen, dass es einfach unmöglich ist, an die Richtigkeit aller drei Ansätze zu glauben, und nach allen unseren Erfahrungen wäre wohl die wahrscheinlichste Annahme, sie seien sämtlich falsch. Für das uns zunächst interessierende besitzen wir allerdings gewisse Bürgschaften für eine geringere Fehlergrenze, aber labil bleibt es immerhin. Wir fassen zunächst die Chronologie des Sohnes des Timarchos, des Enkels unseres Meisters, ins Auge. Als Fixierpunkt bietet sich das Datum der Urkunde aus dem chremonideischen Krieg 267—265, welches sich fast genau ein Jahrhundert (364) von dem plinianischen Datum Praxiteles' entfernt. Nehmen wir nun an, unserem Meister wäre als Vierzigjährigem sein jüngerer Sohn geboren worden, so wird der Enkel, sagen wir rund um 330 das Licht der Welt erblickt haben. Dann müsste er freilich in der Zeit, da die Steinurkunden von ihm sprechen, den Zenith seines Lebens schon hinter sich gehabt haben und etwa in der Mitte der sechziger Jahre gestanden haben. Ehe wir uns zu dieser Annahme entschliessen, würden wir wohl das plinianische Datum ein oder zwei Jahrzehnte näher rücken mögen, aber glücklicherweise stehen uns für den Enkel noch zwei Angaben zur Verfügung, die uns dieser Mühe überheben. Die wichtigere ist die Stelle im Testament des 287, also circa zwanzig Jahre vorher verstorbenen Theophrasts, dem dieser jüngere Praxiteles die Vollendung zweier Porträtstatuen, des Aristoteles und Nikomachos, schuldete[1], und mit ihr harmoniert auf das beste die Notiz des Scholiasten zu Theokrit (5. 105), der ihn einen Zeitgenossen des Königs Demetrios nennt. Wir möchten aus der Fassung dieser völlig glaubhaften Angabe den Schluss auf ein Königsporträt wagen, welches sie auf das einfachste erklären würde; nach dem Zeugnisse des Testaments wie der thespischen Basis müssen wir

---

Früheren daran gehindert hat, ist jedoch nur zu begreiflich, es stand ja nicht in der citierten Plutarchstelle: *πλὴν ὅτι Πραξιτέλης ἦν ὁ πλάστης ἀδελφὸς αὐτῆς.*

[1] G. Bruns, Die Testamente der gr. Philosophen, Zeitschr. der Savigny-Stiftung I, Rom. Abth. S. 29. Die letzte eingehende und zusammenfassende Behandlung bei Fraenkel, Inschriften von Pergamon, S. 71f.

in ihm einen vielbeschäftigten Porträtisten erkennen, und Demetrios Poliorkotes gab bekanntlich denen alle Hände voll zu thun. Es war der Sohn dieses Königs, der Athen belagerte, und gegen den der jüngere Praxiteles seinen patriotischen Empfindungen freien Lauf liess. Beide Zeugnisse beziehen sich demnach auf eine Zeit, die ein Vierteljahrhundert vorher lag, und verlangen gebieterisch die Annahme, die wir von vornherein als die weniger wahrscheinliche bezeichnen mussten. Das ermittelte ungefähre Geburtsdatum des Sohnes des Timarchos stimmt recht schlecht zu der 121. Olympiade, die Plinius diesem und seinem Bruder Kephisodot giebt, denn das Jahr 330 v. Ch. ist gleich Ol. 112. 3, aber zur urkundlichen Überlieferung kann es gar nicht besser passen, es fällt genau in die Mitte der Kephisodoteischen Trierarchiejahre, der demnach etwa Ol. 103 als Geburtsdatum haben könnte, jedenfalls hat damit Olymp. 104 für unseren Meister von urkundlicher Seite die Sanktion, wenn auch nur im Sinne annähernder Genauigkeit erhalten, wir dürfen demnach sein Geburtsjahr um Olymp. 94 = 404 ansetzen.[1]

Wir werden im Verlaufe unserer Untersuchungen noch Gelegenheit haben, die Elastizitätsgrenzen dieses Ansatzes wiederholt zu erproben, aber nun, da wir ihn immerhin als weit zuverlässiger kennen gelernt haben, als die meisten aus derselben Quelle der Überlieferung stammenden, so muss uns doch die Frage nach seinem Ursprung lebhafter interessieren. Ich glaube, die Antwort liegt weit näher, als man sie gesucht hat, das Hauptwerk des Meisters, die Knidierin, ist auch heute noch durch eine so einfache Kombination mit diesem Datum in Verbindung zu bringen, dass es Wunder nehmen müsste, wenn die alte Gelehrsamkeit an ihr ebenso vorbeigegangen wäre, wie die neuere. Die berühmte Geschichte von der Bestellung der Koer, die dann der Meister zwischen zwei Statuen wählen liess, bei welcher Prüfung die nachher weltberühmte durchfiel, hat als historischen Hintergrund den Synoikismos von Kos. Im Jahre 365 = Olymp. 103 3. beschliessen die Bewohner dieser Insel, die sich durch die von Maussollos durchgeführte Zusammensiedelung von Halikarnass, welches nun zur Hauptstadt des karischen Reiches wird, bedroht fühlen, die Gründung einer Kapitale, der sie den Namen der Insel geben, und führen diesen Plan sofort in grossem Stile und mit glänzendem Erfolge aus. Ein geeigneterer Zeitpunkt für die staatliche Beschaffung eines Aphroditebildes lässt sich kaum denken, und andererseits darf man voraussetzen, dass die

[1] Für die Kenntnis der Methode und Ergebnisse früherer chronologischer Versuche genügt es, auf Overbeck „das Zeitalter des Praxiteles", Berichte der sächs. Gesellschaft d. Wiss., 1893, S. 40 ff., zu verweisen.

Erinnerung an diesen Anlass nicht leicht verdunkelt werden konnte.[1] Die Knidierin als Zwillingsschwester nahm daran den gleichen Anteil, und sowohl die feierliche Bestellung aus der Ferne wie der Ruhm der Ausführung mussten den Schluss, Praxiteles habe damals seinen Höhepunkt erreicht, dringend empfehlen; dass er wirklich gemacht wurde, können wir noch aus einer bisher kaum beachteten Notiz Lukians erschliessen.[2] Von Genauigkeit in unserem Sinne ist er freilich noch immer ziemlich entfernt, aber die Grenzen sind doch so weit verengt, dass er zufällig das Richtige treffen konnte, und die Wahrscheinlichkeit, die sich hierfür aus der Behandlung der urkundlichen Zeugnisse ergab, werden wir im weiteren Verlaufe unserer Untersuchung noch wachsen sehen. Zunächst aber haben wir einen Einspruch zu berücksichtigen, den die beiden Damen, die bei dieser Rechnung interessiert sind, zu erheben scheinen; die Tante wie das Liebchen des Meisters werden dabei zu alt. Was Phrynen anbelangt, so werden wir später die Chronologie ihrer praxitelischen Zeit nachzutragen haben und begnügen uns hier zu bemerken, die Kollision mit der Überlieferung werde dort leichter zu vermeiden sein als die mit den modernen Hypothesen darüber. Etwas anders ist es mit der Tante, deren Gemahl nicht bloss Politik, sondern auch Geschichte gemacht hat, über den in alter Zeit kaum viel weniger geschrieben ward als in neuerer und neuester. Sein Geburtsdatum ist überliefert Olymp. $94^2/_3 = 403/2$ und fällt mit dem für Praxiteles angesetzten fast zusammen. Die sich daraus ergebenden Folgerungen sind freilich wenig Zutrauen erweckend. Waren Phokion und Praxiteles Altersgenossen, so scheint es recht verwunderlich, wie der erstere die Tante des anderen zur Frau nehmen mochte, die als solche von väterlicher Seite keinesfalls in einem erträglichen Altersverhältnis zu ihm stehen konnte. Was sollte denn den Sohn des Phokos und künftigen Vater eines Phokos dazu bewegen, eine alte Jungfer oder Wittib, die ganz gut seine eigene Tante hätte sein können, in sein bescheidenes Haus zu führen? Phokions Lebens-

[1] Paton-Hicks, the Inscriptions of Cos, Einl. S. 27/8. Judeich, Kleinasiatische Studien, S. 237 f.

[2] Pro Imaginibus 23: *ἐκτὸς εἰ μὴ σὺ τοῦτο εἶναι τὴν Ἀθηνᾶν ὑπείληφας τὸ ὑπὸ Φειδίου πεπλασμένον ἢ τοῦτο τὴν οὐρανίαν Ἀφροδίτην, ὃ ἐποίησε Πραξιτέλης ἐν Κνίδῳ οὐ πάνυ πολλῶν ἐτῶν ὤν.* Das angefügte *ὤν* findet sich nicht in den Handschriften, die Konjektur hat mir zuerst Dr. Vysoky, dem ich die Stelle zeigte, und nach ihm noch mancher andere mitgeteilt. Ohne diese bleibt sie völlig unverständlich, wie die Kommentatoren und Übersetzer lehren, aber auch der wiedergewonnenen Klangwirkung mag sich freuen, wer für solche rhetorische Zierlichkeiten empfänglich ist. Der seltsame Zusatz lässt sich doch wohl kaum anders erklären, als dass Lukian die Rechnung des praxitelischen Akmedatums kannte.

lauf spottet auch sonst jeder chronologischen Schablone; es ist ja ebenso regelwidrig, im fünfundachtzigsten Jahre hingerichtet zu werden, aber um solche Anomalien ruhig hinzunehmen, dürfen wir füglich verlangen, dass sie klar bezeugt seien. Jedoch ebensowenig als wir uns entschliessen möchten, die urkundliche Grundlage der Praxiteleschronologie in Frage zu stellen, dürfen wir die plutarchische Nachricht verwerfen, die doch den Stempel der Authenticität an der Stirn trägt. Wir können ihr gegenüber nichts thun, als ihre Form in genaue Erwägung ziehen.

Will diese Angabe die Frau als zu einer angesehenen Künstlerfamilie gehörig kennzeichnen und ist einmal aus diesem Grunde, statt der sonst natürlicheren Nennung des Vatersnamens, der eines berühmteren Familiengliedes beliebt worden, dann hätte es unserem Berichterstatter doch viel näher liegen müssen, des Praxiteles selbst zu gedenken. Er hätte nach unserem Sinne schreiben sollen . . . *πλὴν ὅτι Πραξιτέλης ἦν ὁ πλάστης ἀδελφιδοῦς αὐτῆς*. Und dann noch eins — aus seiner Fassung ‚der Bildhauer Kephisodot' scheint strikt hervorzugehen, wen er für den berühmteren der beiden hielt. Ist hiermit, wie im modernen Sprachgebrauch, der Meister der Eirene und nicht der des Symplegma gemeint, so stimmt das nicht nur schlecht zu den Lobeserhebungen, die letzterem zu teil wurden, noch befremdlicher nimmt es sich im Munde eines Zeitgenossen aus; denn in den Tagen, da Phokion im Zenith seines Ruhmes stand, war dieser als Künstler zu hohem Ansehen gekommen, und wie die Trierarchielisten beweisen, auch zu socialer Bedeutung. Eine Verbindung beider irgend welcher Art konnte damals nicht unbemerkt bleiben. So gesellt sich zu der chronologischen Schwierigkeit, die uns der Name Kephisodots hier schafft, auch die exegetische. Der jüngere Kephisodot hat hier starke Ansprüche, die man wohl nur aus dem begreiflichen Grunde niemals ernstlich erwogen hat, weil mit seiner Einsetzung aus der Tante unseres Meisters seine Tochter werden würde und dann selbstverständlich die plutarchische Nachricht eine völlig handgreifliche Unmöglichkeit in einer Form überliefert hätte, die aller Wahrscheinlichkeit spotten würde. Nannte man seine Söhne kurzweg Praxiteles' Söhne, dann konnte man die Tochter nicht nach ihrer Schwestereigenschaft citieren. Aber das berechtigt uns noch nicht, jene wohlbegründeten Ansprüche a limine abzuweisen, die sich scheinbar auftürmenden Schwierigkeiten räumt eine Konjektur hinweg, die zu nahe liegt, um Bedenken zu erregen. Wir setzen hier einfach für *ἀδελφός ἀδελφιδοῦς* ein, wie das so manches anderemal aus gutem Grunde geschah, und nun kommt alles ins rechte Geleise. Aus der Tante unseres Meisters wird seine Schwägerin, und da die griechische Sprache eines prägnanten Aus-

druckes für diesen Verwandtschaftsgrad entbehrt, so werden wir den Namen Praxiteles an dieser Stelle nicht weiter vermissen. Sie berichtet uns, er und Phokion haben zwei Schwestern geheiratet, und wenn nicht alles trügt, so bietet sie jetzt zu der Erlösung von den chronologischen und sachlichen Ungereimtheiten, die sie früher enthielt oder zu enthalten schien, noch völlig unerhofft die Lösung der Frage des Demoswechsels. Phokions erste Frau starb früh und vermutlich kinderlos. Ihr ältester Neffe konnte demnach leicht in die Lage kommen, ein Erbe anzutreten, das ihn zwang, das väterliche Haus mit dem der Mutter zu vertauschen; war das der Fall, dann erklärt es sich, wie aus dem Eiresidäer Kephisodot ein Sybridäer wurde,[1] und was das seltsamste ist, der leibliche Neffe der Verstorbenen, den wir wider die Überlieferung eingesetzt haben, wird juristisch zum Bruder. So war denn, streng genommen, die Konjektur, die uns das Verständnis der Stelle eröffnet hat, gar nicht von nöten und nun, da sie ihren Dienst gethan hat, können wir vielleicht darauf verzichten, sie in den Text einzusetzen und uns damit begnügen, sie zwischen den Zeilen zu lesen.

Diese unerwartete Lösung hat das letzte Zeugnis für eine Ausnahmsstellung der praxitelischen Familie vor Praxiteles beseitigt und ist zu einem neuen und wichtigen dafür geworden, dass deren sociale Bedeutung erst mit ihm beginnt, und wenn wir auch kaum Hoffnung haben, den Namen jenes Patriciergeschlechtes vom Demos Sybridä jemals zu erfahren, die Verbindung mit Phokion bleibt doch eine Thatsache von hervorragendem biographischen Interesse. Während wir sonst zum Schluss der chronologischen Auseinandersetzungen uns damit begnügen müssten, das annähernd festgesetzte Geburtsdatum unseres Meisters mit einigen anderen Daten zu vergleichen, um zu finden, dass er fast in der Mitte steht zwischen Platon, der etwa 25 Jahre älter, und Aristoteles, der 20 Jahre jünger gewesen sein wird, dass ihn nicht weniger von Demosthenes und Hypereides trennt, dass er etwa 48 Jahre alt gewesen sein muss, als Alexander der Grosse geboren ward, 68 als dieser zur Regierung kam und was dergleichen nützliche Betrachtungen mehr sind, so sehen wir ihn jetzt Schulter an Schulter mit einem der merkwürdigsten seiner Zeit- und Heimatsgenossen. Ohne einen Ausflug ins Gebiet der Dichtung zu wagen, können wir freilich nicht berichten, dass unser Meister einen besonderen Herzensanteil an dem gewaltigen Ringkampf seines Schwagers mit Demosthenes genommen habe, wissen auch nicht zu melden, ob er für die strategischen Leistungen desselben die rechte Empfänglichkeit besass. Vielleicht hat auch

[1] Meier-Schömann, der attische Prozess II^3, S. 540 und die Anm. 157 aufgezählten Belegstellen.

er, wie so viele kleinere, die hausbackene Tüchtigkeit des in Rat und That gleich verständigen Mannes für echte Grösse genommen, aber um sich jenseits des Gedankenkreises des verlotterten Normalathenertums seiner Tage zu halten, brauchte er sich sicherlich nicht an den Vorkämpfer gegen dasselbe anzuklammern. Nicht Phokion, der Parteichef und Höchstkommandierende Athens, interessiert uns hier, sondern Phokion, der Schüler Platons, der Herzensfreund des Xenokrates, das eifrige Mitglied und ergebene Werkzeug der Akademie. Er weist uns den kürzesten Weg, auf dem platonische Ideen in die Werkstätte des Bildhauers einziehen konnten, um sie als Ideale zu verlassen.

Es ist der neueren Forschung gelungen, in ähnlicher Weise, wie sie die zweite der beiden leeren Stellen der pausaniasischen Generationsrechnung mit dem Namen Kephisodots des älteren ausfüllte, auch die erste mit einem Künstlernamen zu besetzen, in dessen Träger wir den eigentlichen Begründer des Hauses erblicken dürfen, dem unser Meister vor allem den seinen dankt. Zwar giebt kein Zeugnis von ihm ausdrücklich Kunde, aber wir erfahren über ihn kaum weniger, als wir sonst von Künstlern zweiten Ranges seiner Zeit zu erfahren pflegen, wir erfahren es nur unter dem Schlagwort Praxiteles schlechtweg. Die Schuld, zwei Generationen früher, als es Zeit war, so zu heissen, hat er gründlich büssen müssen.

Sichere Nachricht von ihm verdanken wir einer Urkunde, die Pausanias' Aufmerksamkeit für einen kurzen Augenblick durch einen ihm seltsam scheinenden Umstand gefesselt hat. Beim Betreten des Weichbildes von Athen hatte er soeben vor dem Thor ein Grabmal gesehen, das als Aufsatz die Statue eines Ritters neben seinem Pferde trug. Wer der war, darüber gab ihm keine Inschrift Kunde, nur dass es ein Werk des Praxiteles sei, weiss er zu berichten, und nun innerhalb des Thores tritt er sogleich in einen Tempel der Demeter, sieht ihr Bild, das der Kore und Iakchos eine Fackel in der Hand, und eine Inschrift „an der Wand in attischem Alphabet" nennt sie ihm wiederum als Werke des Praxiteles.[1] Mit anderen Worten: draussen las er Praxiteles, hier Prachsiteles. Das musste man doch notieren, ehe man den Weg fortsetzte.

[1] Pausanias I, 2, 4 = Overbeck, Schriftquellen No. 1195. Die Existenz des älteren Praxiteles auf Grund dieses Zeugnisses hat Benndorf, Gött. gel. Anzeigen, 1871, S. 606 ff. erschlossen und bereits in ihm den Grossvater unseres Meisters vermutet. Eine ausführliche Untersuchung dieses Problems habe ich in den Studien zur gr. Künstlergeschichte I, Arch. epigr. Mitth. aus Österreich IV. 1880, S. 1 ff. gegeben. Dagegen hat Brunn, Sitzungsb. d. bay. Akad. 1880, phil. hist. Cl. S. 435 ff., Einsprache erhoben, während Kroker, gleichnamige gr. Künstler S. 44 ff., vergl. auch Overbeck, Gesch. d. gr. Plastik, I⁴, S. 499 u. II, S. 37 f, dafür eintrat. U. Köhler, Ath. Mitth. IX (1884) schliesst sich Brunn an, ihm haben unter anderen entgegnet Lolling, D. Litteraturzeitung, 1884, S. 936 und Robert, Arch. Märchen, S. 62.

Gestört hat ihn die Sache ebenso wenig wie so manchen anderen. Klemens der Alexandriner spricht von derselben Gruppe harmlos als einem praxitelischen Werk, und so steht sie auch in unseren veralteten Handbüchern. Derzeit glaubt freilich niemand, dass ein Mann, der sich Prachsiteles schrieb, mit unserem Meister identisch sein könne. Die Inschrift war entweder eine antike Fälschung oder sie sprach von einem anderen, und warum zierte sie die Mauer statt der Basen? Ulrich Köhler äussert sich über sie recht skeptisch: „Es steht notorisch fest, dass man in Athen in hadrianischer Zeit die attischen Zeichen in Inschriften, welche in Heiligtümern angebracht waren, wieder verwandt hat." „Auf den Schwarm der Halbgebildeten (römische Touristen) machten die Namen der Künstler mehr Eindruck als die Werke selbst. Es scheint mir sehr wohl möglich, dass man in der ersten Kaiserzeit der Gruppe im Demetertempel eine Etikette beigefügt und den Namen des Künstlers, sei es, dass am Werke selbst keine Stelle dafür war, sei es, dass man ihn hier nicht anbringen wollte, auf die Wand daneben geschrieben hat." Er versucht ferner nachzuweisen, dass die Gruppe dem vierten Jahrhundert entstamme, indem er eine Notiz des Pausanias über das Grab des Mnesitheos an der heiligen Strasse herbeizieht, in welcher es von diesem heisst, er sei ein guter Arzt gewesen und habe Agalmata geweiht, unter denen sich auch der Iakchos befinde. Die Quelle dieser Weisheit vermutet er wahrscheinlich genug in Polemons Buch „über die heilige Strasse". Mnesitheos war als medizinische Autorität noch in später Zeit in gutem Andenken, namentlich haben seine Lehrsätze über die hygienische Bedeutung der verschiedenen Weinsorten ein sehr dankbares Publikum gefunden, und da ihn der Komiker Alexis, „ein jüngerer Zeitgenosse des berühmten Praxiteles" diesbezüglich als Fachmann citiert, so hat man sich ihn dabei im Theater anwesend gedacht und dann weiter geschlossen, der Iakchos im Anathem des Mnesitheos sei der unserer Gruppe und könne demnach diese nur den grossen Praxiteles zum Autor haben.

Köhlers Hypothese hat wohl bisher neben einer vereinzelten Zustimmung auch Widerspruch erfahren, namentlich hat man bestritten, dass mit der Unechtheit dieser attischen Buchstaben der ältere Praxiteles aus der Welt geschafft werde, indes man wird ihr doch zugeben müssen, sie fasst die Frage an der Wurzel und verlangt demnach eine genaue Prüfung des Grades ihrer Beweiskraft. Lassen wir einmal ihren Hauptsatz gelten. Die Gruppe im Demetertempel wäre das Anathem des Arztes, jener Iakchos, von dem Cicero emphatisch versichert, es gebe keinen Preis für die glücklichen Besitzer dieses Marmors, der seinem Stifter das Gedenken seines Grabes eintrug, unser Fackelträger,

so ergiebt sich zeitlich aus der Erwähnung des Komikers doch nur der terminus ante quem, man müsste denn glauben, ein Dichter des attischen Sittenlustspieles könne ein Buch nur citieren, um die Blicke des Publikums nach einem Platz im Theater zu dirigieren. Nun weist Köhler auf ein anderes Zeugnis hin, er giebt zu, dass ihn Girard wahrscheinlich richtig unter den Donatoren eines Reliefs aus dem Asklepieion wiedererkannt hat, welches noch der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts angehört.[1] Ort und Handlung passen für ihn trefflich. Dargestellt ist ein Beamten-Kollegium, das sechs Mann hoch dem Asklepios seine Aufwartung macht, der ihnen gnädig Audienz gewährt. Demeter und Kore assistieren im Hintergrund. Unterhalb sind in fünf Kränzen fünf ihrer Namen eingefasst, über den Figuren wiederholen sich drei derselben, davor die Reste des sechsten. Mnesitheos bildet den Schluss der Gruppe, er unterhält sich zutraulich mit seinen beiden Nachbarn, einem Brüderpaar Diakritos und Epeuches, Söhnen des Dieuches. Dieser ihr Vater war gleichfalls eine Autorität der alten medizinischen Schule, und Girard bemerkt, dass „par une coïncidence singulière" Dieuches und Mnesitheos oft gemeinsam citiert werden. Darnach sollte man meinen, unser Mnesitheos hier wäre der rechte. Der Stil des kleinen Bildwerkes bestätigt den aus der Inschriftform geschöpften chronologischen Ansatz, legt jedoch eine schärfere Begrenzung desselben auf die ersten Decennien nahe, sein Asklepiostypus ist jedenfalls vorpraxitelisch. Das braucht Köhlers Hypothese noch immer nicht zu stören, allein ein kleiner bisher nicht in Rechnung gezogener Umstand verlangt noch unsere Aufmerksamkeit. Mnesitheos nennt sich hier Sohn des — Mnesitheos. Damit verliert die Herbeiziehung der Pausaniasnotiz jede chronologische Spitze, der Frage, welcher Praxiteles, stellt sich die Gegenfrage, welcher Mnesitheos, von selbst gegenüber. Warum sollte es nicht der Vater sein können? Dass er Zeitgenosse und Freund des Dieuches war, wie unser Relief schliessen lässt, wird man nicht dagegen anführen können. Auch an Anlass zu Anathemen konnte es ihm, der aller Wahrscheinlichkeit die grosse Pest in Athen an der Seite des Hippokrates mitgemacht haben dürfte, nicht fehlen, an öffentlicher Anerkennung vielleicht auch nicht. Wie wusste man in Alt-Hellas gute Ärzte zu schätzen. Ein sehr bekanntes Beispiel, das Dekret von Rhodiapolis zu Ehren des Herakleitos[2], interessiert uns hier noch besonders, weil unter den Verdiensten des Gefeierten auch die Errichtung

[1] Athen. Mitth. II, Tf. 18. Girard, L'Asclepieion, Tf. 2, vgl. S. 46 und Bull. de corr. hell. II, S. 88.

[2] Boeckh, C. I. G. Addenda 4315 u. S. Reinach, Traitè d'epigr. gr. S. 50.

eines Tempels und von Statuen des Asklepios und der Hygieia aufgezählt werden.

Die Identifikationshypothese könnte mit mindestens gleicher Probabilität zum entgegengesetzten Resultat gelangen. Die Inschrift an der Wand des Demetertempels wäre dann ein solches Ehrendekret für den Stifter, aus welchem der „Stelenklauber" seine Kunde holte. Praxiteles kam darin nur nebenbei als Meister der Anatheme vor. Das voreuklidische Alphabet bestand ja damals noch für die attische Staatskanzlei zu Recht. Und eine offizielle Urkunde muss sie gewesen sein, das beweist ihr Platz, von welchem Privatvermerke sicherlich ausgeschlossen waren. Die späte Hinzufügung einer Künstlerinschrift an die Basis eines plastischen Werkes ist gewiss nichts Unerhörtes, aber an der Wand ist eine solche deplaciert, und wenn jemand auf die bizarre Idee gekommen sein sollte, für die es uns an Analogien völlig gebricht, eine solche in voreuklidischer Schrift zu „fälschen", dann dürfte man ihm doch wohl die Fähigkeit zutrauen, sich für dieses Experiment einen voreuklidischen Meister auszusuchen. Aber eine solche Hypothese sollte man doch nicht auf die wirklich ganz unauffällige Thatsache bauen, dass man alte Tempelgrenzsteine so gut es ging in den alten Buchstaben erneuert hat. Unsere Inschrift hat bereits Robert für eine staatliche Urkunde erklärt, er sieht in ihr ein Psephisma, „das den älteren Praxiteles, sei es mit der Anfertigung der Kultbilder betraute, sei es wegen der Ausführung belobte". Diese Vermutung empfiehlt sich ebenso wenig wie die früher vorgetragene vom Ehrendekret für den Stifter. Wäre dergleichen Inschriftenstil, das Kapitel der Künstler-Erwähnungen würde in Loewys Handbuch mehr Nummern zählen müssen. Wir kennen nur Rechnungs- und Übergabsurkunden, die uns offiziell von Meisternamen sprechen. Eine solche über die Fertigstellung des Tempels und der Statuen war es, die Pausanias sah, auf einer ganz ähnlichen stand auch im Parthenon Phidias als Meister der Parthenos verzeichnet. Der Iakchos des Mnesitheos kann in dieser Tempelgruppe nicht weiter gesucht werden. Wir wissen nicht, wohin er gestiftet war. Eleusis bleibt wahrscheinlicher als Athen, der Name des Stifters wird kaum anders als durch die Inschrift der Basis auf die Nachwelt gekommen sein. Diese dürfen wir uns immerhin im reinsten ionischen Alphabete und einen der ersten Künstlernamen des vierten Jahrhunderts tragend denken, würdig des Meisters des Paralosbildes, dem die Statue an Wert gleichgestellt wird; vermutlich war sie zu Pausanias' Zeiten nicht mehr in Attika.

Der Meister der Gruppe im Demetertempel wird sich mit seinen Ansprüchen kaum auf dies eine „praxitelische" Werk zu beschränken haben.

Sehen wir uns den Katalog derselben näher an. Eine recht albern klingende Anekdote, die uns Plinius von einer Wagenlenker-Statue berichtet, findet sofort ihre heitere Lösung.[1] Der genannte Autor weiss uns ein Pröbchen von der besonderen Herzensgüte des Meisters Praxiteles zu erzählen, welchem er sein Bravo nicht versagen konnte. Der Wackere hatte nämlich dem Meister Kalamis, der alle seine Nebenbuhler in der Bildung von Pferden glücklich übertraf, aber in der Behandlung des menschlichen Körpers sich nicht recht auskannte, mit seiner diesbezüglich grossen Kunst kameradschaftlich ausgeholfen und ihm zu einer Musterquadriga einen passenden Wagenlenker dediciert. Bedenklich an der Geschichte ist nur, dass der eine durchaus keinen Anlass hatte, sich eine solche Sottise anthun zu lassen, und der andere zu ihrer Verübung fast ein Jahrhundert zu spät auf die Welt kam. Sie geht aber nach dem lustigen Motto der ephesischen Amazonenkonkurrenz, und ihr einziger Wert dürfte darin bestehen, uns das Gedenken eines gemeinsamen Werkes von Kalamis und Prachsiteles bewahrt zu haben. Die beiden Namen auf der Basis der Quadriga mussten die Kunstgelehrten der Kaiserzeit in Verwunderung setzen, die uns moderne Erklärungen noch nachempfinden lassen, sie verschwindet mit der Erkenntnis ihrer Zeitgenossenschaft, die freilich keine Altersgenossenschaft war. Kalamis hatte, als der Ahnherr unseres Meisters im Aufsteigen begriffen war, bereits den Höhepunkt seines Schaffens überschritten, was ihr Zusammenwirken kaum anders als im Verhältnis von Lehrer und Schüler verständlich macht. Einen Athener Praxias, der über der Arbeit der delphischen Giebelgruppen gestorben sei, nennt uns Pausanias ausdrücklich als Kalamis' Schüler, und wir möchten sehr gern mit Studniczka in seinem Namen die Koseform zu Praxiteles erkennen[2], doch der inschriftlich bekannte Sohn des Lysimachos aus dem Demos Ankyle (Loewy, No. 127 und 146) mahnt zur Vorsicht, desgleichen regt auch, was wir seit den Ausgrabungen zu Delphi über die Chronologie des Apollo-Tempels und unseres Periegeten Irrtum wissen, zu einer weiteren Verfolgung dieser Hypothese kaum an. Ziemlich einfach liegt das Problem im Heratempel zu Platää. Pausanias nennt ihn, IX, 2, 5, sehenswert sowohl um seiner Grösse wie seines bildnerischeu Schmuckes willen, beim Eintritt stünde eine Rhea, wie sie den statt ihres Neugeborenen in die Windeln gewickelten Stein dem Kronos bringt; diese wie das grosse Standbild der Hera Teleia, beide aus pentelischem Marmor, seien Werke des Praxiteles. Eine zweite Hera,

[1] Plinius 34, 71 = 60. Schriftq. 525.
[2] Röm. Mitth. II, S. 107, Anm. 54.

Nympheuomene, ein Sitzbild, habe Kallimachos gearbeitet. Für den grossen Praxiteles ist hier nicht nur die Nachbarschaft des Kallimachos, der von den alten Kunstkennern mit Kalamis gern in einem Atem genannt wurde, etwas unbequem, auch die Stadtgeschichte Platääs liegt für ihn gerade nicht zum besten. Nachdem es durch den Entscheidungskampf, der Hellas' Freiheit gerettet hat, nationale Bedeutung erlangt hatte, die auch die Weihe der Kunst erheischte, wurde der Stadt diese durch den Siegestempel der Athena Areia mit seiner Statue von Phidias und den Wandgemälden von Polygnot zu teil. Sie ward ihr zur Todesweihe. Olymp. 88,2 = 427 von den Thebanern erstürmt, wurde sie ein Jahr später dem Boden gleichgemacht. Der Königsfriede, Olymp. 98,2 = 386[1], verlieh ihr eine kurzdauernde Auferstehung. Olymp. 101,4 = 373 wurde sie von den Thebanern zum zweiten Male völlig zerstört, König Philipp hat sie nach der Schlacht von Chaironea wieder neu gegründet, aber sie lag noch lange in Trümmern, und erst als Alexander nach der Schlacht von Gaugamela im Namen des panhellenischen Gedankens ihre Wiederherstellung auf die Reichskasse übernahm, kam sie wieder zu sich. Dies Neu-Platää kennen wir aus den Städtebildern des Herakleides. Der Autor macht es kurz, er begnügt sich, drei sehr wenig schmeichelhafte Verse aus einer Komödie des Posidipp zu citieren und als zutreffend zu erklären.[2]

Unvorsichtig war es, wenn ich gelegentlich einer früheren Behandlung dieser Frage behauptet habe, zu seiner (Praxiteles) Zeit gab es kein Platää, ich hätte mich beschränken können die positive Nachricht des Thukydides über den Heratempel heranzuziehen, die diese Frage völlig unzweideutig entscheidet. Im III. Buch K. 69 erzählt er von jener ersten Zerstörung Platääs, dass die Thebaner alle bewegliche Habe der Hera geweiht und ihr einen steinernen Hekatompedos errichtet hätten. Das Tempelbild wird doch kaum mehr als ein paar Jahre später anzusetzen sein, um 420 etwa. Damals stand der ältere Praxiteles in seinen „besten Jahren". War er um die Mitte des Jahrhunderts, als er mit Kalamis an der Quadriga gearbeitet hatte, im Anfang der zwanziger Jahre, so stand er jetzt im Beginne der Fünfziger. Darnach würde sich seine Akme etwa Mitte der achtziger Olympiaden, sagen wir rund 435 = 86,2 ergeben, was so genau, als man es unter solchen Um-

[1] Vergl. Swoboda, Ath. Mitth. VII, 183.

[2] Müller, Frag. hist. gr. II, S. 257:

Naoὶ δύ' εἰσὶ καὶ στοὰ καὶ τοὔνομα,
καὶ τὸ βαλανεῖον καὶ τὸ Σαράβου κλέος,
τὸ πολὺ μὲν ἀκτὴ, τοῖς δ' Ἐλευθερίοις πόλις.

ständen nur immer erwarten kann, zu den korrespondierenden Zahlen seines Sohnes und Enkels stimmt.

Diese vier Werke werden wir mit voller Zuversicht unserem Meister abschreiben und auf das Konto seines Grossvaters übertragen dürfen. Gern würden wir uns damit bescheiden, und den früher ausgesprochenen Verdacht, der bezüglich der Werke in Mantinea ein monumentales Dementi erfahren hat, bis auf weiteres gegen die Zwölfgöttergruppe in Megara ruhen lassen, wenn wir ihn gegen die Heraklesthaten am Herakleion in Theben auch kaum unterdrücken können. Aber eine andere, vielfach angeregte Frage, ob die Statue der Artemis Brauronia auf der Akropolis nicht in jene Liste gehöre, bedarf einer kurzen Erörterung. Es war nichts weiter als die Anerkennung des älteren Praxiteles nötig, um diese Frage auf die Tagesordnung zu stellen, denn ein Kultbild der Akropolis passt für das V. Jahrhundert vortrefflich, während es sich im IV. vereinsamt ausnehmen würde. Indes liegt doch ein Versuch vor, die Brauronia in einer völlig sicher praxitelischen Artemisstatue wieder zu erkennen und chronologisch genau zu fixieren. Studniczka hat in seiner anregenden Erstlingsarbeit, aus der Untersuchung der wechselnden Bezeichnungen, mit der in den Schatzinventaren das alte wie das neue Tempelbild, deren Garderobe die Gläubigen ausstatten, bedacht werden, den Schluss gewagt, dass das jüngere um die Mitte des Jahres 346, vielleicht am 1. Mai, geweiht worden sei.[1] Wie wenig stichhaltig die dort entwickelten Gründe sind, hat Robert durch genaue Analyse dieser Terminologie dargelegt, aber selbst wenn dem nicht so wäre, die „Diana von Gabii" bliebe doch eine unmögliche Kandidatin für das λίθινον ἔδος des Inventars von Olymp. 108,3. Wir werden noch ausführlich über dies reizvolle Werk zu handeln haben und begnügen uns hier, unseren Widerspruch in Form dreier Thesen aufzustellen, die wir dort zu erweisen haben werden. Das Gewandmotiv der „Diana von Gabii" erklärt sich aus dem Werke selbst und enthält keinerlei Hinweisung auf den Besitz einer Garderobe — glänzender ausgestattet als die des Manneken-Pis. Sie geht nicht auf ein Marmor-, sondern auf ein Bronce-Original zurück, und gehört zu den Werken der Frühzeit unseres Meisters, während das angegebene Datum auf das Ende seiner fünfziger Jahre führen würde.

---

[1] Vermuthungen zur gr. Kunstgeschichte, S. 18 ff., dann Beitr. zur Gesch. d. altgr. Tracht, S. 79, Anm. 32 u. Hermes, 1887, S. 49 ff., Robert, Arch. Märchen, S. 144; an den älteren Praxiteles hatten hier schon gedacht Kekulé, Ath. Mitth. V, (1880) S. 257, Wilamowitz, aus Kydathen, S. 128, Anm. 47.

Der Künstler, dem wir diese keineswegs unansehnliche Reihe von Werken zuweisen konnten, die sowohl gegenständlich wie durch die Orte, für welche sie geschaffen wurden, zum teil auch schon durch ihren Umfang, bedeutend erscheinen, hat sicherlich unter seinen Zeitgenossen eine ehrenvolle und angesehene Stellung eingenommen. An seinen Leistungen lag es nicht, dass er so bald vergessen ward. Aber Namens-, Material- und Ortsangaben von Werken geben, selbst gehäuft, kein Künstlerbild, diese Lehre hat allgemach auch für die Historiographie der griechischen Kunst sich Geltung errungen. Nur wenn es gelingt in unserem Monumentenvorrat Kopien seiner Werke nachzuweisen, wird seinem Schatten Leben einzuhauchen sein. Versuche dazu sind bereits unternommen, aber bisher ist es auch dabei geblieben. Winters feinsinnige Behandlung eines bis dahin völlig unbeachteten Marmorkopfes im Braccio nuovo des Vatikans, in welchem er Iakchos erkannt, freilich nicht ohne Widerspruch zu finden, und an den Fackelträger im athenischen Demeterheiligtume gedacht hat, leidet durch den Anschluss an die Eubuleushypothese, von der sie ausgeht.[1] Was aber in den „Meisterwerken" über Praxiteles den älteren fabuliert wird, ernst zu nehmen, ist dem Autor nicht vergönnt. So erübrigt uns nur der Appell an die Zukunft.

Praxitelis aetatem inter statuarios diximus, qui marmoris gloria superavit etiam semet. Opera eius sunt Athenis in Ceramico, sed ante[2] — nun kommt die Knidierin mit dem triumphierenden Seitenblick auf Kos, darauf der thespische Eros, der zu Plinius Zeit in Rom stand, und dann der topographisch geordnete Rest der zu Rom befindlichen Werke. Das ist das Summarium dessen, was das Buch der Marmorbildner über Praxiteles zu sagen weiss. Rätselhaft sind zunächst die vielsagenden Worte „Opera eius sunt Athenis in Ceramico." Sollen die ganz allein auf die ihm fälschlich zugeschobene Gruppe im Demetertempel gehen? Das ist doch wenig glaublich, und lange vor dem Zweifel an deren Authenticität abgelehnt.[3] Ähnlich klingende Ortsangaben über Werke eines Meisters finden sich noch bei diesem Autor, unter den Wenigen scheint zunächst die Alkamenes betreffende: cuius sunt opera Athenis complura in aedibus sacris die vergleichbarste. Von diesen

---

[1] Bonner Studien, S. 143, Tf. VIII, IX. Sauer, Röm. Mitth. VI, (1891) S. 153. Furtwängler, Meisterw., S. 82 und 138, Anm. 1.

[2] Plinius 36, 20.

[3] Wolters, Ath. Mitth. XVIII (1893), S. 6, bezieht sie auf die S. 20 erwähnte Grabstatue des Ritters mit seinem Pferde.

„mehreren Werken“ kennen wir Ares, Hephästos, Dionysos, Hera in ihren Tempeln, aber hier, wo die Angabe noch vielmehr verheisst — einfach nichts. Und recht sonderbar ist gerade diese räumliche Begrenzung. Hätte Plinius weiter nichts wollen, als in Athen einen Ort nennen, wo eine Anzahl bedeutender praxitelischer Werke beisammen standen, er hätte nur das Tripodenquartier zu nennen gebraucht, von dem er doch gute Kunde hatte. Der athenische Kerameikos ist für uns keine terra incognita und wir glauben füglich von dem Wichtigsten, was da stand, erträgliche Kunde zu haben. Die verschiedenen Auslegungen, die beispielsweise die Statue des Chrysippos daselbst erfuhr, zeigen uns, dass Kunstwerke da nicht versteckt blieben, wenn sie nicht gerade von Praxiteles herstammten. Auch glauben wir jetzt zu wissen, dass die gesamte, überaus reiche monumentale Ausstattung des Kerameikos aus späterer Zeit datiert und erst mit dem dritten Jahrhundert beginnt. Andererseits liegt nicht der geringste Grund vor, die Nachricht des Plinius zu bezweifeln oder gar ihr etwas abzufeilschen. Gehören sie in den äusseren Kerameikos, in das alte Quartier der Töpfer und Erzgiesser, der Künstler und bequemen Modelle, stand da das ganze Werk unseres Meisters, dann giebt es eine Lösung — sein Atelier. Im Schein der züngelnden Flamme, die Phrynens List darin erlog, sehen wir es erfüllt mit seinen herrlichsten Werken. Die Erfindung dieser Periegetenanekdote erklärt sich mit einem Schlage, wenn zu ihrer Zeit dieses Atelier noch bestand, sie setzt es geradezu voraus. Also ein Praxitelesmuseum zu Athen, gerade wie das Thorwaldsenmuseum zu Kopenhagen, das Rietschel- und Schillingmuseum zu Dresden oder gar die Casa Buonarotti! Man mag den Einfall ablehnen, was aber doch für ihn spricht, sind Folgerungen, die sich von selbst aus ihm ergeben und die man kaum wird mit ablehnen wollen. Die modernen Beispiele, denen man aus dem Gebiet der Malerei nur das absonderliche Wiertzmuseum an die Seite stellen kann, lehren uns, wie nahe dem Bildhauer diese Form der Unsterblichkeit liegt, weil sie sich fast von selbst aus der Technik seiner Kunst ergiebt; die Modelle der von ihm geschaffenen Werke umstehen ihn zeitlebens. Das war auch in der Antike nicht anders, wo es noch keine Akademien mit Antikensaal, keine hilfreichen, vervielfältigenden Künste, kein durch völkerrechtliche Verträge geschütztes künstlerisches Eigentum, dafür aber eine ganz andere Organisation des künstlerischen Betriebes gab. Vererbt sich die Kunst vom Vater auf den Sohn, dann gehen die Werke den gleichen Weg, auch das litterarische Eigentum entgeht so dem Patentschutz. Die hellenische Plastik beginnt mit der Sage vom lebenden Bildwerk, das ist ihr Programm, ihr fester Vorsatz, den sie in idealer Weise

eingelöst hat. Ihre grossen Werke führen ihr eigenes langes Leben. Wir werden diesem wunderbarsten aller uns gestellten Probleme im engen Rahmen dieser Schrift fast bei jeder Gestalt unseres Meisters begegnen. In welchem Teil der antiken Welt sie immer gestanden haben mag, sie hat sich generationenlange organisch weiter entwickelt; alle seine künstlerischen Gedanken sind weiter gedacht worden, und wir werden zu gleicher Zeit Gelegenheit genug haben, im Vorübergehen auch an anderen die Verallgemeinerung dieser Thatsache zu exemplifizieren. Beiläufig bemerkt, mit den weit grösseren Raum einnehmenden Repliken hat sie nichts gemein, die handwerklich replicierende Thätigkeit beginnt erst dort, wo die variierende aufhört, als die hellenische Kunst und ihre Meister tot genug waren um berühmt zu werden. Sie arbeitet nur mit einer Auslese, für deren Güte sie haftet. Mit dem Prinzip der Erblichkeit haben wir wohl das Rätsel von der unvergleichlichen Stärke der Tradition in der Antike gelöst, das zweite schwerere vom Fortleben der Werke im realen Sinne, das auch räumliche Hindernisse nicht hemmten, fordert doch eine räumliche Lösung. Aber klingt denn zur Bekräftigung der erschlossenen keine klare unzweideutige Nachricht über ein solches mit alten Werken gefülltes Familienatelier zu zu uns herüber? Eine unscheinbare, die man missverstand und die doch nicht misszuverstehen ist, hat den langen Weg zurückgelegt, weil ihr eine späte, alberne Periegetenetymologie Lebenskraft gewährte: fecit et Chalcosthenes (Kaikosthenes) cruda opera Athenis, qui locus ab officina eius Ceramicus appellatur.[1]

[1] Plinius 35, 155. Festschrift für Brunn (Arch. Studien) S. 50, lehrt neuerdings, was sich alles aus einer Nachricht gewinnen lässt, wenn man aus ihr ein passendes Stück als „Kern" herausschält und das Unpassende (das ist hier die officina) wegwirft. Aber für den Vergleich mit den Robbias giebt die Überlieferung keine Handhabe. Plinius zählt ihn im Erzgiesserbuche auf (fecit) et comoedos et athletas und eine stattliche Reihe in Athen gefundener Künstlerinschriften auf Basen, die sicherlich keine Terrakotten trugen, von ihm und seiner Familie, sie waren Thriasier, Loewy, Inschr. gr. Bildh., No. 113, 114, 116, 117, 220, 221 und Deltion arch. 1891, S. 84, erklärt uns, wie die officina mit den Modellen so vieler Monumentalwerke zur Sehenswürdigkeit ward. Es brauchen aber nicht alle solche officinae bloss Thonmodelle enthalten zu haben, der Marmor war in Athen billig und die Familie Praxiteles, wie wir sahen, recht wohlhabend.

ZWEITES KAPITEL.

KUNSTSTRÖMUNGEN AN DER WENDE ZUM VIERTEN JAHRHUNDERT.

Den unbekannten Geburtstag unseres Meisters trennt sicherlich nur eine kurze Spanne vom Zusammenbruche des attischen Reiches. Wüssten wir ihn genauer anzugeben, es fänden sich wohl in der an historischen Gedenktagen überreichen Zeit genug Daten, die mit diesem in Verbindung gebracht zu werden verlangten, immer aber würde die Tragödie vom Falle Athens im Vordergrunde bleiben müssen, und je näher die beiden Ereignisse aneinander rückten, um so deutlicher würde uns dies künden, dass die Trümmer des gewaltigsten aller perikleischen Bauten wohl manche stolze Hoffnung begruben, die attische Kunst und die attische Kultur jedoch wie durch ein Wunder völlig unversehrt blieb. Es darf auch dem Forscher nicht verwehrt sein der stummen Sprache solcher Zahlen zu lauschen, die die tiefsten Beziehungen geschichtlicher Ereignisse in formelhafter Kürze zum Ausdruck bringen. Wir brauchen in unserem Falle nur hinzuzufügen, wie fast unmittelbar vor der grossen Entscheidungsschlacht Sophokles, nachdem er den jüngeren Rivalen überlebte, wohlbetagt zu Grabe getragen wurde, und diese Formel spricht noch eindringlicher vom Beginne eines neuen Abschnittes. Das attische Drama, der folgerichtige Abschluss der grossen hellenischen Poesie, wurzelt mit allen Fasern im staatlichen Leben Alt-Athens, es hatte sich voll und ganz ausgelebt, als seine geistige Grundlage zerstört war, und da half ihm nichts mehr, dass Athen sich wieder aus dem Staube erhob und den Schein eines staatlichen Daseins noch lange unrühmlich weiter fristete; die Hadesfahrt des aristophaneischen Dionysos, diese trübe Vision des letzten der grossen hellenischen Bühnendichter war in Erfüllung gegangen. Die Gesellschaft hatte das Erbe des Demos angetreten und empfing gnädig die Huldigung der treugebliebenen neuen Komödie, aber weder Philosophie noch Kunst schlossen sich ihr an, gleichgültig, fast feindlich standen sie abseits,

sie stählten im Ringen um neue und höhere Ziele ihre Kräfte. Und ehe das Jahrhundert zur Neige gegangen war, traf sie der Ruf, der unterworfenen Welt einen neuen geistigen Inhalt zu geben, er traf sie bereit. Niemals hätte die hellenische Kunst zur gebietenden Weltmacht werden können, wäre jene Katastrophe nicht oder nicht zur rechten Stunde hereingebrochen, genau so wie der Tempel Salomonis fallen musste, ehe das Christentum seine Siegeslaufbahn antrat. Sie selbst aber scheint, so seltsam dies auch klingen mag, den Wendepunkt ihrer Geschicke geahnt zu haben, nur wähnte sie sich an ihrem Ende angelangt. Zwei ihrer grössten Meister legen für einen Augenblick Modellierholz und Pinsel aus den Händen und greifen zur Feder. Polyklet giebt seiner Statue des Speerträgers ein Büchlein mit auf den Weg, in welchem die richtigen Maasse der plastischen Idealgestalt verzeichnet und die Gesetze, nach denen sie gefunden werden, angegeben waren. Er überschrieb es ‚Kanon', und wir, die dies Wort im Sinne eines Grenzsteines menschlichen Könnens, einer absoluten Norm und Satzung gebrauchen, schliessen uns damit nur treu dem Sprachgebrauch des sikyonischen Meisters an. Von Parrhasios, den antike Kunstrichter den Gesetzgeber des Götter- und Heldenideales genannt haben, besitzen wir jedoch noch in ursprünglicher, stolzer, in alten und neuen Tagen viel geschmähter Fassung, direkte Äusserungen, Verse von unnachahmlichen Klange, inhaltlich subjektivste Selbstliebeslyrik, doch in ihrer symptomatischen Bedeutung kaum gewürdigt. Wir setzen die bezeichnendsten her:

Mögt ihr ungläubig auch lauschen, ich künde es bündig euch allen,
Bis an das Ende der Kunst langt ich mit eigener Hand,
Fest ist der Grenzstein gesteckt, für immer unübertreffbar,
Doch jedem menschlichem Werk haftet der Tadel sich an.

Welche Grenzen? Jedenfalls nicht die von den Ästhetikern umstrittenen, nach der Richtung der Poesie zu gelegenen; diese hatten für keinen antiken Künstler Realität, gemeint sind die Grenzen künstlerischen Könnens. Damals hatte Apollodoros von Athen, der „Schattenmaler", die ideale dritte Dimension der Fläche entdeckt, und damit war die Malerei mit einem Schlage im Besitze einer neuen Welt, in die sie mit klingendem Spiele einzog. Eine spätere Zeit hat von ihm mit Recht gesagt, er habe das Thor der Kunst erschlossen, aber damals war der Eindruck ein so gewaltiger, dass man deren jüngsten Tag gekommen wähnte. So lange man die neue Welt noch mit den alten Augen ansah, schien begreiflicherweise nichts zu wünschen übrig, die Anpassung vollzog sich völlig erst in der nächsten Generation. Die Keime solcher Anschauung lagen in der Luft,

warum sollte man der Kunst nicht ebenso habhaft werden können, wie der Tugend, der Weisheit und mancher anderer nachträglicher Abstracta. Nur ein Mann sah ihr damals klar ein neues Ziel gesteckt, Sokrates, und es ist besonders hübsch, dass er sich mit seinen Gedanken darüber auch an die richtige Adresse gewendet hat. Xenophon erzählt uns in seinen „Denkwürdigkeiten" von Atelierbesuchen seines Lehrers bei Parrhasios und einem sonst unbekannten Bildhauer Kleiton, der nach der ganzen Art wie Sokrates mit ihm, wie von Macht zu Macht, verhandelt, ein Künstler ersten Ranges sein sollte; Kleiton ist aber Rufname für Polykleitos.[1] Die beiden Gespräche machen geradezu den Eindruck treuer, wenn auch kürzender Relationen.[2] Mit der einleitenden Frage an Polyklet, wie er es denn anstelle, dass seine Athletengestalten wie belebt erscheinen, hat er die schwache Seite des Meisters getroffen, denn das lebende Bildwerk war in der That das Programm seiner Schule, welches sich schon der mythische Ahnherr derselben, Dädalos, gestellt und gelöst hatte, dessen Rezept leider verloren gegangen war, sonst hätte sich wohl Polyklet das seine ersparen können. Und ebenso zeigt die Art, wie er Parrhasios behandelt, die wohlbekannte Meisterschaft. Er legt ihm zunächst die Frage vor, ob denn die Malerei nicht die Wiedergabe der sichtbaren Welt sei, wobei er auch Licht und Schatten gebührend hervorhebt, und findet darin selbstverständlich dessen Zustimmung. Aber während aus dem stillen Dorier nichts weiter herauszubringen ist als eine Reihe zögernd gesprochener und verschieden betonter Ja's, geht der bewegliche und heissblütige Jonier sofort in die gestellte Falle und erklärt bezüglich der seelischen Vorgänge, dass man, was keine Form und Farbe habe und demnach unsichtbar sei, auch nicht malen könne, freilich um ebenso rasch die goldene Brücke, die ihm Sokrates baut, zu betreten. Vergebliche Mühe! Auf ihn war es im Grunde ebenso wenig abgesehen, als auf Polyklet. Es wäre auch seltsam gewesen, hätte sich der grosse Menschenkenner, woran allenfalls ein Xenophon glauben konnte, von seiner Lehre hier eine besondere Wirkung versprochen. Den beiden Männern, die im Zenith ihres Ruhmes standen, neue Bahnen zu weisen, stand dem Sohne des biederen Steinmetzen Sophroniskos trotz seiner plastischen Jugendsünden schlecht an. Ganz anders wenn das revolutionäre Prinzip auch bei diesen Altmeistern persönlich seinen Höflichkeitsbesuch macht, wie bei Gorgias und Protagoras, und mit einer

[1] Archaeol.-epigr. Mitth. aus Österreich, VII (1883) S. 75f.

[2] Zur Authenticitätsfrage der sokratischen Gespräche bei Xenophon vergl. R. Hirzel, Der Dialog, II, S. 400. Immisch, Berl. philol. Wochenschrift, 1896, Spalte 1317/18.

tiefen Reverenz um ihre geneigte Zustimmung sucht, dann war es ein Meister- und Musterstück sokratischer Ironie. Sokrates' Ruf nach Ausdruck, nach Erfassen des seelischen Lebens, nach Verinnerlichung hat zündend auf die junge Künstlergeneration gewirkt, für die er berechnet war. Es war der Kampfruf des Individualismus gegen den Typus. Für die Lehre vom Rechte des Hässlichen konnte er seinen Atem sparen so lange er lebte. Während sein getreuer Alkibiades als begeistert gepriesenes Göttermodell sich auch in der Kunstgeschichte einen ehrenvollen Platz erringt, dient er selber zum Urbild des Silens, aber hier wie dort ist es das gleiche verordnete Heilmittel, die Transfusion von Menschenblut in den anämischen Typus.

Wir wüssten gerne, wie weit der persönliche Einfluss des grossen Mannes sich auf das künstlerische Gebiet erstreckte. Der Glaube, dass er auch hier seiner Rolle getreu bei der Geburt des neuen Prinzipes zur Seite gestanden, hat mehr als jene merkwürdigen Ateliergespräche für sich.

Im Kreise seiner Intimen ist die Kunst vertreten. Seine Beziehungen zu Zeuxis sind lebhafte und der Treueste der Treuen war ein Bildhauer, der uns wie das Prototyp eines modernen Künstlers anmutet. Ein jüngerer Genosse hat ein noch in später Zeit vielbewundertes Porträt dieses merkwürdigen Mannes geschaffen, das wir gern besässen, aber ein anderes, nur flüchtig, doch von Meisterhand entworfenes, besitzen wir noch. Platon hat im reizvollen Vorspiel zum Symposion diesen Apollodoros von Phaleron verewigt und zum Träger der Erzählung erkoren. Er tritt dort unter seinem Zunamen „der Rasende" auf, dem er alle Ehre macht. Seine Vergötterung des Meisters war es, die ihn so weit trieb: das Hauptobjekt seiner Raserei war allerdings er selber, dann erst die übrigen Menschen, sofern sie das Unglück hatten, nicht Sokrates zu sein. Sonst war er ein guter Junge, meint Xenophon, aber dieser gute Junge war in seinen freien Stunden Porträtbildhauer (philosophos [fecit] Plinius 34, 80), abwechselnd damit beschäftigt, seine Gönner zu modellieren und ihre halbfertigen Bilder zu zerschlagen, wobei er einen ganz erstaunlichen Fleiss entwickelte. Diese steten Hemmungen des künstlerischen Schaffens, als Folge von Hypertrophie des kritischen Verstandes, haben für uns etwas Anheimelndes, und wenn der nervöse Künstler den Lorbeer, den er in der Hand hält, selbst zerpflückte, so muss ihn doch sein Kriticismus und das glühende, oft lichterloh aufflammende Feuer der Begeisterung zu einem geborenen Lehrer gemacht haben. Das Denkmal, welches ihm Silanion, der gefeierteste der antiken Porträtisten, der Meister des nun wiedergewonnenen Platonbildnisses, gesetzt hat, gewinnt erst vollen Sinn als Tribut schuldigen Dankes, und leicht mag das Verdienst des Mannes

weit grösser gewesen sein, als sein dürftiger Nachruhm, denn vermutlich war eben niemand anders als er jener Begründer des realistischen Porträtes, dessen erste grosse Leistung der Sokrateskopf bildete, zumal wir ihn unmittelbar vor Silanion suchen müssen. Damit würde wohl sein hastiges, ewiges Pröbeln gar gut im Einklang stehen, aber die Zeugen lassen uns auch hier im Stich.

Das realistische Porträt ist nicht die einzige, wohl aber die charakterisierendste und dauerhafteste Schöpfung der neuen, oppositionellen Strömung. So überraschend es auf dem Schauplatz erschien, so wenig originell war es im Grunde, und fast möchte man meinen, es habe sich um etwa ein Jahrhundert verspätet. Auf den Vasen des beginnenden fünften Jahrhunderts sehen wir schon ab und zu eine Figur mit individuellen Zügen auftauchen und zwar regelmässig dann, wenn uns die Töpfer von ihren und ihrer Freunde allerprivatesten Angelegenheiten erzählen, aber immer geschieht es nur ganz beiläufig und spasshaft. Was ist Meister Euphronios, wenn es ihm beliebt, nicht für ein gewaltiger Realist, und doch bleibt er immer hübsch in den Grenzen des überkommenen Stiles. Wie eifrig wir auch die auf den Gefässen jener Zeit in verschwenderischer Fülle ausgestreuten Lieblingsnamen sammeln, die zugehörige Bildnisreihe der Blüte attischen Rittertums ward uns nicht mit beschieden. Und noch höher hinauf, an den Marmorstatuen der vorpersischen Akropolis, die uns einen ungeahnten Einblick in die Kunst am Pisistratidenhofe gewähren, sehen wir individualisierendes Bestreben in solcher Stärke hervortreten, dass man glauben durfte, die bisher ziemlich harmlos gebrauchten Schlagworte von „antikem Quattrocento“ und „Kunst an den Tyrannenhöfen“ völlig ernst nehmen und unsere Vorstellung vom Werdegang der Antike nach Renaissance-Muster umgestalten zu müssen. So hat man denn jüngst versucht, das individuelle Porträt an den Eingang der griechischen Kunst zu versetzen und die Typik mit der antiken philosophisch-ästhetischen Begriffsbildung in zeitlichen wie ursächlichen Zusammenhang zu bringen, wobei auch Sokrates seine besondere Rolle zuerkannt wird, freilich nur in genau entgegengesetztem Sinne als das hier geschieht.[1] Uns dünkt dies mit den fundamentalen Thatsachen der griechischen Kunstgeschichte schwer vereinbar. Die typenschöpferische Kraft bildet das Lebensprinzip der archaischen Kunst, erhalten und erneuern kann sie sich freilich nur durch stete Aufnahme naturalistischer Elemente, soweit sie die Fähigkeit

[1] Winter, Über die griechische Porträtkunst, S. 6 ff., vergl. auch Kekulé, Jahrbuch VIII (1893), S. 44.

besitzt, sich dieselben zu assimilieren. Die doch recht fraglichen Akropolisporträts erhalten ein eigentümliches Licht von dort her, wo wir ihre Fortsetzung erwarten müssten, der Tyrannenmördergruppe. Der Harmodioskopf hat ausschliesslich stilistischen Wert, und es bedurfte wahrlich der berühmten lucianeischen Kraftworte über die Schule des Kritios und Nesiotes nicht, um die Strenge des Stilprinzipes hier nachzuempfinden. Das überraschende Auftreten des Naturalismus in jenen Standbildern lässt vielleicht einen anderen Schluss zu, als den der Priorität, um so mehr, da diese Frage streng genommen wohl zu den vergeblichen gehören dürfte. Niemals hat es eine bildende Kunst gegeben, die nicht beide feindliche Elemente in sich vereinigt hätte, es kann auch eine solche gar nicht geben. Unendlich verschieden und stetem Wechsel unterworfen bleibt jedoch das Verhältnis beider. In der Antike überwiegt, wie allbekannt, das Prinzip des Stilisierens durchaus, aber das Ereignis des plötzlichen Auftretens seines Gegensatzes, mit dem wir uns hier beschäftigen, ist keine einmalige Erscheinung, sondern eine periodisch in jedem Jahrhundert wiederkehrende. Sie kam diesmal zur rechten Stunde! „Es ist für die Entwicklung der antiken Kunst ein Glück gewesen, dass die akademische Lehre des Polyklet und die Richtung der attischen Kunst, die sich gegen das vierte Jahrhundert hin in eine Verallgemeinerung von Schönheitsidealen zu verlieren drohte, in diesem schroff sich geltend machenden Realismus ein starkes Gegengewicht fand“ (Winter, a. a. O. S. 14). Das Siegerbild hatte seine unpersönliche Richtung unentwegt festgehalten, sein Charakter war nicht so sehr typisch als mythisch geworden, die attischen Strategenköpfe, der des Perikles mit inbegriffen, sind nur wie mit einem Tropfen individualisierenden Öles gesalbt. Kresilas hat es früher nicht über sein Gewissen gebracht, die berühmte Schädeldeformation dieses „zwiebelköpfigen“ Zeus wegzuidealisieren, aber wer merkt dies ohne Hinweis auf das Stück Haar, das hinter den Augen des Helmes verräterisch hervorguckt. Und nun gar das herrlichste Bildnis, das uns jene Zeit hinterlassen, die Anakreonstatue, deren zahlreiche Repliken allgemein auf das, wie wir glauben dürfen, von Perikles aufgestellte Bronze-Anathem der Akropolis zurückgeführt werden.[1] Man hat als ihren Meister Phidias wie Kresilas in Vorschlag gebracht; den ersten Namen können wir nur als Ausdruck wohl

[1] Wolters, Arch. Zeit. 1884, S. 149. Kekulé, Jahrb. VII (1892), S. 119. Furtwängler, Meisterw. S. 93. Amelung, Einzelvkf. zu No. 312/13. Arch. Anzeiger 1893, S. 75, Anm. 1. Die Art, wie sich der Verfasser des Jahrbuchaufsatzes, S. 123 f., die Entstehung des Kunstwerkes zurechtlegt, erscheint von unserem Standpunkte aus nicht diskutierbar.

verdienter Hochachtung gelten lassen, die stilistische Berechtigung des zweiten, so wahrscheinlich sie uns dünkt, erscheint doch nicht ganz einwandfrei, aber das plinianische Wort von den edlen Männern, die diese Kunst noch edler machte, trifft hier zu. Ein Sängerbild voll Schwung und Adel in „heroischer" Nacktheit; mit dem gemütlich-weinseligen Alten der Volksphantasie hat seine männlich-kräftige Erscheinung nichts gemein. Den Künstlern dieser Zeit fehlte es weder an Treffsicherheit, noch trugen die Hellenen von damals überpersönliche Köpfe auf ihren Schultern, was uns vollauf das Selbstporträt des Phidias auf dem Schilde der Parthenos beweist, das älteste getreue Abbild eines realen Menschen. Aber die alte Kunst ist geradezu mythisch bedingt wie die alte Poesie, und nun, da die Schöpferkraft des Mythos gebrochen und er zum Spielball der Sophisten geworden war, verlangte das Leben auf der ganzen Linie sein Recht. Mit einem Male hört das Stilisieren auch nicht an den zunächst bedrohten Punkten auf, diese Erkenntnis haben wir dem Monographen Silanions zu danken[1], aber seinen vollen, rückhaltslosesten Ausdruck hat das neue Prinzip doch schon in einem Zeit- und Kunstgenossen des Silanion gefunden, in Demetrios von Alopeke, dem „Menschenbildner". Nun hören wir auch zum ersten Male von Modellen. Allbekannt ist die Geschichte von Zeuxis und den krotoniensischen Jungfrauen, aber authentischer und mindestens gleich bezeichnend klingt, was uns Xenophon in seinen Denkwürdigkeiten von der schönen Theodote erzählt. Sie lebte, wie sich Sokrates ausdrückt, vom Ertrage ihrer Herde von Liebhabern, wird aber dann von Malern so hart bedrängt, dass unser Philosoph,

[1] Winter, Jahrb. V, S. 151ff., vergl. S. 155 und Michaelis, Die Bildnisse des Thukydides, S. 11. Die auch schon von Winter angedeutete Vermutung, Demetrios könne Silanions künstlerische Entwicklung beeinflusst haben, wird angesichts des Platoporträts kaum abzuweisen sein, sie bestimmter zu formulieren, scheint die Überlieferung nicht zu verwehren. Michaelis, Die Zeitbestimmung Silanions, Histor. u. phil. Aufsätze, E. Curtius gewidmet, hat die plinianische Akmeangabe, Ol. 113, wirksam bekämpft und ihn „der älteren Gruppe der Künstler des vierten Jahrhunderts" (dort Skopas, Kephisodotos und Damophon) zugewiesen. Die Inschrift von Oropos, C. I. G. S. 414, nötigt uns nicht, dem Versuch Delamarres (vergl. Furtwängler, Statuenkopien, S. 562) zu folgen und den plinianischen Ansatz wieder herzustellen, indess da der darin genannte Satyros von Elis, dessen olympische Siegerstatue Silanion fertigte, dort noch als Knabensieger erscheint und die obere Grenze nach Dittenbergers Ansatz 366 bildet, so muss Silanion ein Altersgenosse des Praxiteles gewesen sein, soll sich das Mithradatesdatum von Michaelis damit vereinigen lassen. Er gehört also in die Generation nach Apollodor, und kann, worauf, wie bemerkt, sein Apollodorporträt hinzuweisen scheint, ganz gut dessen Schüler gewesen sein. Das plinianische „nullo doctore nobilis fuit" nehmen wir längst nicht mehr „streng wörtlich". Es erklärt sich fast bei unserer Annahme. War es notorisch, dass Apollodor sich selbst nicht helfen konnte, wie sollte, fragte man, er anderen helfen, die mussten zusehen, nach eigener Façon nobilis zu werden.

ehe er sein höchst amüsantes Gespräch mit ihr beginnen kann, warten muss, bis ein zuvorgekommener Kunstjünger die Sitzung aufhebt.

Der so plötzlich erwachten Freude der Künstler am sicheren Erfassen und Nachgestalten der Persönlichkeit entsprach ein zur rechten Zeit hervorbrechendes Bedürfnis des attischen Publikums, seine Lieblinge nun auch bei lebendigem Leibe monumental zu verherrlichen. Mit Konon wurde nach seinem Siege bei Knidos (394 v. Chr.) der Anfang gemacht, und nun ging es rasch in geometrischer Progression vorwärts. Dabei vergass man auch nicht die unbegreiflichen Sünden der Vorfahren wieder gut zu machen, die nach Harmodios und Aristogeiton nicht einmal Solon und Miltiades für denkmalfähig gehalten hatten. Nun konnte man kaum Celebritäten genug auftreiben. Der Zusammenhang beider Erscheinungen ist augenfällig, aber die erste als Folge der zweiten abzuleiten, dürfte doch nicht geraten sein. Das Siegerbild war ja auch in der Regel zu Lebzeiten des betreffenden errichtet worden, und dennoch blieb den Späteren sein Wesen so unbegreiflich, dass sie zur Erklärung jene Gesetze der Hellanodiken und Thebaner fingierten, die aus Lessings Laokoon allbekannt sind, oder aus denselben wie Dio Chrysostomus den Schluss zogen, die männliche Schönheit habe einen bedeutenden Rückgang zu verzeichnen. Jetzt aber gab es auf einmal Denkmäler, die das Unbequeme hatten, nicht mehr durch einfache Änderung der Namenbeischrift übertragbar zu sein.

Die Lösung des Rätsels liegt doch etwas tiefer. Das Individuum trat an ein und demselben Tage in die Kunst- wie in die Weltgeschichte ein, hier wie dort mit einem Empfehlungsbrief von Sokrates ausgerüstet. Es war frei geworden mit den Sklaven in der Arginusenschlacht.

Der Ausgangspunkt der grossen realistischen Bewegung war, wie wir früher sahen, jene folgenreiche Entdeckung der dritten Dimension des Bildgrundes, welche der Malerei für immer ihre Eigenart gab, indem sie den Begriff des Malerischen schuf. Damit fiel ihr zugleich die Führung auf dem Gesamtgebiet der Kunst anheim, und sie hat das Interregnum zwischen Phidias und Praxiteles zu gut zu nutzen verstanden, um das Banner nachträglich abgeben zu müssen. Drei Meister waren es, die in diesen Tagen in heissem Kampfe um die Palme stritten: Timanthes von Sikyon, Parrhasios von Ephesos und Zeuxis von Herakleia, zugleich die Häupter rivalisierender Schulen. Während der erste, wenigst hervorragende, seinen ephesischen Gegner einmal im feierlichen Agon überwand, ist der Streit zwischen Parrhasios und Zeuxis trotz der kühnsten Herausforderungen niemals zur Entscheidung gekommen, zum grossen Leidwesen der Nachgeborenen, die

sich mit recht billig erfundenen Anekdoten, die noch bis heute im Schwange sind, über diesen Mangel hinweghalfen. Aus dem Gespräch mit Sokrates ersehen wir, wie auch Parrhasios Athen mit seinem Besuch beehrt hat, der grosse Heroenmaler malte den Athenern damals ihren ältesten und ihren jüngsten Heros, Theseus und den Demos, und letzteres Porträt soll ihm besonders gelungen sein. Zeuxis weilte damals vielleicht schon in Pella bei König Archelaos, er war aber für das athenische Kunstleben von weit grösserer Bedeutung. Zu Anfang der zwanziger Jahre des fünften Jahrhunderts kam er als ganz junger Mann (er nannte sich damals noch mit seinem vollen Namen Zeuxippos) aus seiner nordgriechischen Heimat Herakleia am Pontus nach Athen[1], wo er alsbald das grösste Aufsehen erregte. Seinen Eros im Blumenkranze erwähnt Aristophanes in den Acharnern (426 v. Chr.), und im Kreise des Sokrates, mit dem er sofort in Fühlung tritt, ist von ihm mehr als von irgend einem anderen Künstler die Rede. Seine Popularität gestattete ihm sogar das dazumal völlig unerhörte, uns freilich nicht weiter überraschende Wagnis, sein vielbewundertes Helenabild gegen Eintrittsgeld auszustellen, was dem lieben athenischen Publikum Anlass genug zu Spässen über diese Helena gab, die um nichts besser sei als Theodote und ihresgleichen. Der Erfolg aber war auch finanziell ein durchschlagender und hat die ernste Kunstkritik, die sie durch die beigeschriebenen homerischen Verse herausforderte, noch lange nachher beschäftigt.

Einer unserer Zeugen (Quintilian XII, 10) sagt es geradezu heraus, es habe zwischen Parrhasios und Zeuxis ein beträchtlicher Altersunterschied nicht bestanden, sie lassen aber doch keinen Zweifel darüber, dass, obschon beide gleichmässig auf dem Boden der neuen Technik fussten, dieser den Standpunkt der Alten, jener den der Jungen vertrat. Die alten Maler waren, auch wenn sie nicht Verse machten, woran sie kein Zunftgesetz hinderte, dem Wesen nach Dichter. Sie führten den Schlüssel zum Schatzkästlein des Mythos, wie Athene den zum Blitzgemach des Zeus. Polygnot will mit Äschylos und Pindar, nicht mit Apelles und Protogenes verglichen

[1] Arch.-epigr. Mitth. aus Österreich, XII, S. 103. Das unteritalische Herakleia war früher allgemein als sein Geburtsort betrachtet worden, kann es aber aus chronologischen Gründen nicht sein. Dem Rettungsversuch von Lenormant, La Grand-Grèce, I, S. 170, der Zeuxis verdoppelt, ist jener von Robert gefolgt (19. Hall. Winckelmannsprogramm, S. 18), der den gleichen Prozess mit der Heimat vornimmt, ihn als Tarentiner geboren werden und in zarter Jugend, im Jahre 432, mit seinem Vater nach dem von Tarent und Thurii gegründeten Herakleia auswandern lässt. Aber sein Ἡράκλεια πατρίς will sich dazu schlecht fügen, nennt sich doch Herodot nicht Thurier, noch Pythagoras Rheginer, und besieht man erst den Gewinnst, den man mit dieser Hypothese einheimsen muss, so bleibt dem Verzicht jede ausdrückliche Begründung erspart.

sein. Parrhasios, selbst mehr als ein halber Poet, glaubt sich, um das evangelische Wort anzuwenden, gekommen zu erfüllen, nicht aufzulösen. Er ist durch und durch mythischer Künstler, vor allem Heroenmaler, seine Schutzpatronin ist Arete, für ihn so bezeichnend wie die Charis für Apelles. Er signierte seine Bilder gewöhnlich mit Gedichten, stolzierte in einem malerisch-priesterlichen Phantasiekostüm umher und lebte des festen Glaubens, dass die Himmlischen sich ihm für ihre Porträts im Traume zur Sitzung herablassen. Das war ihm sichere Bürgschaft, dass diese kanonisch würden, und sein Glaube hat ihn darin nicht getrogen. Aber sein künstlerischer Gesichtskreis gehörte völlig der Vergangenheit an, was Wunder, dass er die Zukunft negierte.

Zeuxis ist einer der grössten Revolutionäre, die die Kunstgeschichte aller Zeiten kennt. Der strahlende Glanz seines aufsteigenden Gestirnes überstrahlte bald den Ruhm des Skiagraphen, der doch nur erst die Möglichkeit der Illusion entdeckt hatte. Lukian erzählt von ihm, dass er die ausgetretenen Pfade der Götter-, Heroen- und Schlachtenmalerei verliess und mit kühnem Wagemut immer neu Unerhörtes und Verblüffendes schuf. Die neuen Wege, die er einschlug, führten nicht gerade hinaus in die Welt der Erscheinungen. Zeuxis hat wohl den Realismus erst möglich gemacht, er selbst aber war nichts weniger als Realist, eher könnte man ihn als Naturalisten bezeichnen, aber dies Schlagwort hat allein keine Kraft. Glücklicherweise bedarf es hier keiner Schulausdrücke: Er war schlechtweg der erste Maler. Ein alter Kunstkritiker, den Plinius ausschreibt, hat den Ausspruch gethan, „er habe dem Pinsel, der schon etwas zu wagen begann, zu seinem vollen Ruhme verholfen". Das Mittel kennen wir, er hat der Malerei ihr eigenes Reich zur Verfügung gestellt und die Gläubigen, die nicht begriffen, dass die grosse Poesie nicht mehr zum Leben zurückzubringen sei, ihre Lieder weiter singen lassen. Und dieser That eines schöpferischen Genies allerersten Ranges gegenüber ist es bitteres Unrecht, wenn man ihm, mit Berufung auf Aristoteles, zum Vorwurf macht, dass es mit dem polygnotischen Ethos zu Ende ging.

Lucian hat uns eine eingehende Beschreibung eines seiner Bilder geschenkt, die wir nicht bloss, weil sie die einzige ist, kaum hoch genug anschlagen können. Das Original war von Sulla mit anderen Kostbarkeiten nach der Eroberung von Athen romwärts dirigiert worden, ging aber auf hoher See zu Grunde. Lukian sah nur die Kopie, die Sulla zurückgelassen hatte, ein Umstand, der uns nicht weiter berührt. Wir lernen daraus doch den ganzen Mann kennen. Ich kann es mir nicht versagen, diese Beschreibung

herzusetzen, wobei ich nur die paar rhetorischen Floskeln ausscheide, ohne die man bei keiner antiken Bilderbeschreibung wegkommt, und die Brunnsche Übersetzung (Kstlgesch. II, 78) zu Grunde lege.

Die Kentaurin mit den Zwillingen.

„Auf grünendem Rasen lagert in ihrer ganzen Rossegestalt die Kentaurin am Boden, die Hinterbeine ausgestreckt, der weibliche Leib aber ist sanft erhoben und ruht auf dem Ellbogen. Auch die Vorderbeine sind nicht ganz weggestreckt, wie wenn sie auf der Seite läge, sondern das eine scheint wie im Niederlassen eingeknickt und liegt gekrümmt mit eingezogenem Huf, das andere aber erhebt sich gegen den Boden eingestemmt, wie bei Pferden, die aufzuspringen versuchen. Eines von ihren Jungen hält sie oben in den Armen und säugt es nach menschlicher Art an der weiblichen Brust, das andere aber stillt sie wie ein Füllen am Euter. Oben im Bilde, wie von einer Warte, neigt sich ein Hippokentaur, offenbar der Mann derer, die die Jungen in zwiefacher Weise säugt, lachend über, nicht ganz, sondern nur bis zur Mitte des Rosskörpers sichtbar, und hält in der Rechten ein Löwenjunges hoch über sich empor, wie um zum Spass die Kinder zu schrecken. Der Mann ist von ganz fürchterlichem, verwildertem Aussehen, mit prächtigem Haupthaar und fast völlig behaart, nicht bloss am Rosskörper, sondern auch am menschlichen Teile, mit hochgehobenen Schultern, der Blick, obgleich eines Lachenden, doch ganz tierisch und waldartig wild, das Weibchen aber am Rossleib von schönster Bildung, wie sie sich namentlich bei den thessalischen, noch ungezähmten und unberittenen Pferden findet, der weibliche Oberleib jedoch herrlich schön, mit Ausnahme der Ohren, die allein satyrhaft gebildet sind. Die Vereinigung und Verbindung der Leiber, dort wo der Pferdekörper an den weiblichen ansetzt, bildet einen sanften, keineswegs plötzlichen Übergang, sondern durch die allmähliche Umwandlung wird das Auge unmerklich von einem in das andere hinüber geleitet. Die junge Brut hat aber trotz ihrer Kindlichkeit schon etwas Wildes und sieht bei aller Weichheit doch unheimlich aus. Sie blicken nach Kinderart auf das Löwenjunge, indem sie sich an die Mutterbrust halten und sich dabei ganz in die Mutter hineinschmiegen.“

Diese Beschreibung erklärt uns zur Genüge, warum sich Aristoteles für seinen Lehrsatz, in der Kunst sei die glaubhafte Unmöglichkeit der unglaubhaften Möglichkeit vorzuziehen, gerade auf die Bilder des Zeuxis beruft. Wie leibhaftig und voll inneren Lebens wusste er alle die phan-

tastischen Urgestalten, mit denen die Antike Erde, Meer und das Reich der Luft bevölkerte, auf die Tafel zu zaubern, und gar die sonderlichen aber grundhübschen Weiber, die er ihnen gab. Seiner glänzenden Phantasie, die ihn so gern in das Gebiet der transcendentalen Burleske führte, hielt ein ausgeprägter Schönheitssinn die Wage. Die Schönheit des Weibes besitzt in der Kunst keinen früheren Verkündiger als Zeuxis. Das konnte auch nicht wohl anders sein. Die männliche Schönheit war das gegebene Ideal der plastischen Kunst. So lange sie dominierte, stand auch die künstlerische Gestaltung des Weibes unter gleichem Bann; Hera, Artemis und Athene waren ihre Lieblingsschöpfungen, der starke Anklang von Mannhaftigkeit, hier wesenhaft, blieb einer späteren Kunst unerreichbar. An der Schöpfung des Amazonen-Typus beteiligen sich eine Anzahl der ersten Meister dieser Epoche, es wird ihr Schlussakkord in Dur, und wie nun die folgende der Sonnenwende naht, da fasst auch sie das männlich- und das weiblich-schöne in einem Schlussakkord zusammen, er klingt in Moll — es ist der Hermaphrodit.

Die Zeitgenossen haben Zeuxis für diese That, wie das ja in der Natur der Sache liegt, die grösste Empfänglichkeit entgegengebracht. Die Vasenmaler erzählen uns noch von seiner Helena, und nicht von ihr allein, und auch Xenophon braucht den Ausdruck, eine von Zeuxis gemalte Schönheit, als Superlativ. Damit tritt er in die vorderste Reihe der geistigen Ahnherren des Praxiteles.

Die realistische Bewegung war aber nun einmal im Gange und trieb unaufhaltsam ihrem Endpunkt zu. Das Stichwort hat Sokrates ausgegeben mit seiner Definition der Malerei als der Abbildung des Sichtbaren. Damit wurde nun voller Ernst gemacht und es galt bald als letztes Ziel, die Dinge zu malen wie sie sind, wobei sie selbstverständlich leicht etwas schlechter gerieten. Bezüglich der Stoffe war man dann allen Kopfzerbrechens enthoben. Zunächst stand freilich noch der Mensch im Vordergrund des Interesses, aber in der logischen Weiterentwicklung kam man ebenso sicher zu „Barbier- und Schusterbuden, Eselein, Essbarkeiten und ähnlichem", wie das der modernen Kunst gelang. Die Römer zahlten nachträglich für solche hellenische Holländer die richtigen Kabinetstückpreise, und auch zu alten Zeiten muss es Liebhaber und Käufer von dergleichen Ware gegeben haben. Verstand man doch seit Alkibiades zu Athen sich behaglich einzurichten und so flossen die Stillleben mit anderen noch intimeren Schildereien in die Tiefen der Privatgemächer ab. Von ihren Meistern werden nicht viel Worte gemacht. Sie heissen mit einem Gesamtnamen, nach der milderen

Leseart, Krammaler. In dieser Zeit geschieht nur zweier ausdrücklich Erwähnung. Den ersten Virtuosen des „Schlechtermalens", Pauson, hat Aristoteles aufs Korn genommen, und eine lustige Anekdote macht ihn zum Erfinder des Vexierbildes, den anderen Dionysios, den Kolophonier, bezeichnet er als Naturalisten. Er war ausschliesslich Porträtmaler, und seinen Bildern, denen man Kraft und Nachdruck nicht absprach, sah man doch die Qual des Schaffens an. Das hat die Alten an seinen Landsmann, den Dichter Antimachos, erinnert, uns kommt dabei sein Mitkämpfer, der rasende Apollodor, in den Sinn. Auch er führt einen Beinamen, der „Menschenmaler", das Gegenstück zu dem „Menschenbildner" Demetrios.

Demetrios von Alopeke war der grösste Realist, den die Antike hervorbrachte, und der einzige, der ihr imponierte. In rücksichtslosem Drange nach Wahrheit und Leben hat er die Schönheit regelmässig über den Haufen gerannt, was Quintilian (12, 10, 9) in der Form eines milden Tadels erzählt, aber ein dämonisches Element, der Terribilità der Florentiner wesensgleich, das in seinen Werken zu Tage tritt, hat sie doch über das Niveau des alltäglichen gehalten. Besser hiesse der „antike Donner" vielleicht der „antike Donatello". Drei Basen seiner Werke stehen heute noch auf der Akropolis und zeugen nicht allein für die Chronologie unseres Meisters, der mit Kephisodot zeitlich zusammengehört, sondern auch von seinem Ansehen; eine davon trug das berühmte kleine Erzbild der Lysimache, die durch 64 Jahre das Priestertum der Athena verwaltete und eine zahlreiche Nachkommenschaft hinterliess, ein Thema, das sich unser Meister gar nicht schöner wünschen konnte.[1] Etwas nähere Bekanntschaft machen wir mit seiner Erzstatue des korinthischen Generals Pelichos, die Lukian[2] ein Prachtwerk (*πάγκαλον ἀνδριάντα*) nennt. „Sahst du den kahlköpfigen Hängebauch, halb entblösst vom Gewande, ein paar Haare vom Bart flattern im Winde, mit ausgeprägten Adern, einem Menschen gleich, wie er leibt und lebt?" Es ist auch nicht ganz geheuer mit diesem Zuccone. Nachts steigt er von seiner Basis herunter und prügelt einen Sklaven, der ihm eine Opfergabe gestohlen hat, er heilt nämlich Fieberkranke, windelweich.

Lukian versichert uns ausdrücklich, unter Berufung auf seinen Beinamen, dass Demetrios kein Götterbildner war, und wir dürfen dies glauben, trotzdem wir von Götterstatuen seiner Hand hören. Eine der Akropolisbasen trug ein solches, und dann berichtet uns Plinius von seiner „Minerva musica", die Schlangen ihres Gorgoneions hätten beim Anschlagen der Zither

[1] Loewy, Inschr. gr. Bildh., No. 62, 63, 64, vergl. Plinius 34, 76.
[2] Philopseudes, 18ff. = Ov., Schriftq. 900—902.

klingend widerhallt. Der Altmeister Kanachos hat auch einmal an einer Apollofigur ein feines Kunststück angebracht, von dem Plinius Notiz nahm. Der Gott trug einen Hirsch in der Hand, der, wenn man an einem herabhängenden Faden zog, lustig sprang. Das hat man nachkonstruieren können, das Schlangenecho ist aber barer Unsinn, dazu braucht man der Athena wirklich nicht von den Periegeten in die Saiten klimpern zu lassen; unser biederer Polyhistor litt wohl auch hier an seinen chronischen Missverständnissen. Die zischenden Schlänglein scheinen das Spiel der Göttin accompagnieren zu wollen, sangen sie doch einst in der Todesstunde der Gorgo, Athenen, wie Pindar erzählt, den herrlichsten Flötennomos vor, warum sollten sie ihn jetzt zur Kithar nicht wieder singen?[1] So sieht diese Athene dem Meister des Pelichos doch sprechend ähnlich.

Wäre das Reich der Kunst von dieser Welt, die griechische Künstlergeschichte würde keinen grösseren Meister aufzuweisen haben; hätte sich die Antike zu dieser Irrlehre bekannt, er wäre ihr letzter geworden, so aber kamen grössere nach und ihm blieb in ihren Annalen doch nur eine interessante Episodenrolle. Wir fühlen uns sicherlich nicht berufen, das Urteil, das sie gefällt hat, zu korrigieren, und wollen lieber fragen, wie es denn gekommen ist, dass die gewaltige Bewegung, die in Demetrios von Alopeke gipfelt, mit ihm zugleich ihr Ende fand.[2] Sie verschwindet zunächst spurlos, um erst spät in veränderter Gestalt wieder aufzutauchen. Dort, wo sie ihren Ausgangspunkt hatte, in der Malerei, zeigen sich die stärksten Ansätze der Reaktion. Die Schule von Sikyon, die die Führung übernimmt, proklamiert förmlich, wohl unter Mitwirkung der dortigen Erzgiesserzunft, die Rückkehr zur strengeren Regel, und auf dem Gebiet der attischen Plastik ist der Sieg so völlig auf der Seite der Vorkämpfer der alten Richtung geblieben, dass man die realistische Bewegung als solche lange Zeit wissenschaftlich gar nicht ernst genommen hat. Unverkennbar aber blieben ihre Wirkungen,

[1] Pyth. X, v. 6ff. Das Richtige hat bereits J. Six, de Gorgone, S. 84, angedeutet: Hac fabula quantum scio ars non usa est, nisi huc trahere velis Demetri „Minervam quae musica appellatur; dracones in gorgone eius ad ictus citharae tinnitu resonant" (Plinius XXXIV, § 76).

[2] Der Fries von Phigalia ist, wie wir im folgenden Kapitel kurz ausführen werden, das einzige Denkmal, welches uns derzeit monumentale Kunde von dieser Strömung giebt. Die beiden Statuen, die Winter a. a. O. S. 12 u. 13, als Zeugen anführt, sind wir, wohl in Übereinstimmung mit der allgemeinen Meinung, geneigt erheblich später zu datieren. Furtwänglers Versuch, Meisterw., S. 275, die Überlieferung über die Eigenart des Demetrios als belanglos hinzustellen und dafür eine andere zu demonstrieren, dürfen wir auf sich beruhen lassen. Ernstliche Beachtung verdient dagegen eine andere Spur, auf die Arndt und Flasch in Arndt-Brunn-Bruckmanns Griech. u. röm. Porträts zu No. 161ff., hinweisen.

sie hat wie ein Gewitterregen gereinigt und neu belebt. Das Maass des technischen Könnens steigt nun auf der ganzen Linie, die alten, vielerprobten und verbesserten Zirkelresponsionen verschwinden, die Hand nimmt es mit ihrer Pflicht, das Auge mit seinem Recht weit strenger, gerade die siegreichen Gegner haben am meisten gelernt und am meisten vergessen. Den Sieg hatten sie ihrer persönlichen Bedeutung allein nicht zu danken, darin standen die Gegner kaum nach. Von den verschiedenen Ursachen, die hier zusammengewirkt haben müssen, mag sich der grösste Teil unserer Erkenntnis entziehen, die letzte entscheidende liegt klar zu Tage.

Der Zufall, der in unserer litterarischen Überlieferung fast unumschränkt regiert, mag seinen Anteil daran haben, wenn in den Geschlechtsregistern der alten Künstler die Häupter der einen Partei fehlen, die der anderen erhalten sind. Gegen ihn spricht, dass Zeuxis beispielsweise in den Versen, die ihm der Hochmut des Gegners entrang, seinen Vater nicht nennt, während doch Parrhasios dessen Namen mit grosser Genugthuung hervorhebt, und über seine Lehrer verschiedene Traditionen im Schwange waren, dass ferner Silanion ausdrücklich als Autodidakt bezeichnet wird. Mag diese Beobachtung auch völlig ungegründet sein, sie weist uns doch den rechten Weg. Die festgeschlossene Ahnenkette, an deren Spitze die Vertreter der Gegenbewegung erscheinen, das war die Leitung, die die ganze aufgestapelte Kraft der Vergangenheit als lebendig wirkende an den bedrohten Punkt warf, so dass aller Sturm und Drang bald zerstoben war. Wer aber waren diese siegreichen Führer?

DRITTES KAPITEL.

ALKAMENES.

Jeder überragenden geistigen Grösse gehen Gestalten vorauf, die wie Propheten und Sibyllen erst dann verständlich werden, wenn sie selbst in Erscheinung tritt. Ob deren eigene Bedeutung eine grössere oder geringere sei, es hat an ihnen absoluten Wert doch nur, was von ihrer Verheissung in Erfüllung gegangen ist, der Rest bleibt im besten Falle interessant. Doch sie strahlen ihr Licht auch dorthin zurück, woher sie es empfingen, und wenn sie nicht immer die sicherste Basis der Exegese bieten, da sie das Neue nur leise anzudeuten vermögen, für das genetische Verständnis legen sie den Grund. Wohl wissen wir, welch unübersteigliche Schranken der historischen Erkenntnis hier gesetzt sind, aber es wird doch immer zu ihren letzten und höchsten Aufgaben gehören, so nahe als nur möglich an sie heranzutreten. Die Helena des Zeuxis, in der wir einen Vorklang der Aphroditeschöpfungen unseres Meisters zu erkennen glaubten, ist für uns ein wesenloses Schattenbild, der divinatorisch kühnen Versuche, die uns die Gestalt seines gleichnamigen Ahnherrn greifbar näher bringen sollten, haben wir resigniert gedacht; so scheint denn nichts übrig zu bleiben, als von der Eirene seines Vaters Aufschlüsse dieser Art zu begehren. Doch ehe wir an diese herantreten, wollen wir doch noch zweier Werke gedenken, die die neuere Forschung mit unserem Meister in Verbindung gebracht hat, und die wir etwa in dem Sinne als vorpraxitelisch bezeichnen können, wie man „präraphaelitisch“ zu brauchen pflegt, beide in einer Fülle von Kopien erhalten (stets das sicherste Zeichen anerkannter Meisterhand), beide von hervorragendem Range in der Masse unseres Antikenbesitzes und als solche eifrig wissenschaftlich behandelt. Es ist der sich salbende Athlet, dessen wichtigstes Exemplar München, und die einst Venus genetrix genannte Aphrodite, deren beste Replik der Louvre besitzt. Wir lassen dem jungen Palästriten den Vortritt.

Fig. 1. Statue des Enchriomenos in München.

Die Statue der Glypthotek steht noch gar nicht lange im Vordergrunde des archäologischen Interesses, und der grosse Forscher, der sie einem wenig beachteten Dasein entzog, hat es selbst erzählt, wie der streifige und schmutzige Marmor des Originals, seine ungünstige Aufstellung und Beleuchtung ihn dessen kunstgeschichtliche Bedeutung bloss ahnen liess, welche in voller Klarheit erst der Abguss aufzeigte. In dieser ersten und grundlegenden Behandlung der Statue, auf welche wir noch zurückkommen müssen, hat Brunn[1] in ihr eine im Ganzen treue Wiederholung eines myronischen Bronzeoriginales vermutet, welches Urteil er später[2], einer Untersuchung Kekulés[3] Rechnung tragend, ein wenig erweiterte: „Die Erfindung dieser Athletenstatue darf daher zuversichtlich, wenn nicht auf Myron selbst, doch wenigstens auf seine Schule zurückgeführt werden.“ Kekulé hat in seiner ergebnisreichen Studie auf den innigen Zusammenhang des praxitelischen Hermeskopfes mit dem unseres Athleten hingewiesen, die von ihm gegebene Abbildung beider Köpfe in möglichst gleicher Lage überzeugt sofort. „Niemand wird, einmal aufmerksam gemacht, die so enge Verwandtschaft verkennen. Der hohe, runde Schädel, die Länge des Gesichtes, der Einschnitt in der Haarmasse am Hinterkopf, die Linie des Haaransatzes hinter dem Ohr und am Hals und die Begrenzung der Stirne durch das Haar, die Art des Haares selbst, die Form der Nase und die Führung des ganzen Profils, die schrägen Einschnitte neben den Nasenflügeln und neben den Mundwinkeln abwärts, die Rinne, welche Ohr und Unterstirn scheidet, die Erhebung der Unterstirn und ihre seitliche Abgrenzung, der Übergang des Nasenrückens in die oberen Augenhöhlenränder — es ist alles gleich oder doch gleichartig: es kann kein Zweifel sein, die volle und freie Entfaltung der reichsten und lebensfrischen Schönheit, welche in dem praxitelischen Kopf so unwiderstehlich wirkt, ist aufgebaut auf dem Kopftypus, der in einer älteren und einfacheren Form in der Münchner Athletenstatue vorliegt.“

Im schlichten Motiv bildet unser Salber das schönste Gegenstück zum lysippischen Schaber. Der Beginn wie der Schluss der Aktion zeigen uns den Kämpfer mit sich allein voll beschäftigt und doch als Kämpfer kenntlich. Wie dort die Entlastuug, kommt hier die Anspannung zu ihrem einfachsten Ausdruck, aber so geringfügig die Handlung scheint, sie beherrscht doch die ganze Konzeption. Das hat Brunn sehr fein bis ins einzelne klargelegt;

---

[1] Ann. d. Instituto, 1879, S. 201, abgeb. Tf. S T, 1, 2 und Mon. XI, Tf. 7, vergl. Friederichs-Wolters No. 462.

[2] Beschreibung der Glyptothek[4], No. 165.

[3] Über den Kopf des praxitelischen Hermes.

die interessanteste Einzelheit bleibt dem Beschauer zu supplieren übrig, der feine Strahl Öl, den der Jüngling aus der Lekythos mit der hoch und vertikal über der Linken gehobenen Rechten in jene sorgfältig träufelt, wird förmlich zur Axe, um welche sich die im rhythmischen Flusse auf- und niedersteigenden Linien, zurückweichenden und vorsinkenden Massen, im Gleichgewichte halten.

Die Erfindung dieses Typus ist im Altertum als glänzende That empfunden worden, wie uns ihre monumentale Nachwirkung beweist, die sich so ziemlich auf das ganze Gebiet der antiken Kunsttechnik erstreckt. Neben den Marmorstatuen, die uns Kopien wie Variationen bieten, ist sie im Relief, Bronze, in der Glyptik, seltsamerweise sogar in Terracotta vertreten, und auch die Malerei scheint, worauf der inunguens se des Theodoros von Samos hinweist, von ihnen Gebrauch gemacht zu haben. Aber ihrer Natur nach musste diese That auf ihrem eigensten Gebiete am fruchtbarsten wirken, die Palästritenplastik, diese glückliche Bereicherung ihres eng begrenzten Motivenschatzes dankbar begrüssen. So ist es denn recht erklärlich, wenn die früheren Replikensammlungen, die jeden „Öleingiesser", gleichviel ob Knabe oder Ephebe, in Reih und Glied neben die Münchner Statue postierten, nur mehr Materialwert besitzen und die Versuche sich mehren, die Eigenart der Variationen als Zeugen lebendiger Weiterentwicklung ins rechte Licht zu stellen.[1] Von belanglosen Nebenerscheinungen abgesehen, sind es, wie jetzt wohl allgemein anerkannt wird, zwei weitere Typen, die kunstgeschichtlichen Wert besitzen, als deren Hauptvertreter ein Dresdner Torso und eine Statue zu Petworth derzeit gelten. Zur Ergänzung des ersteren bietet ein an und für sich untergeordnetes, aber trefflich erhaltenes Exemplar des Palazzo Pitti willkommene Hilfe. Besondere Selbständigkeit gehört danach nicht zu den Vorzügen dieses Werkes. Die einfachere Fassung des Problems bedeutet immerhin einen Fortschritt, die breite, wuchtige Formen-

[1] Furtwängler, Meisterwerke, S. 464ff., vergl. Kalkmann, Proportionen des Gesichtes, S. 62, Anm. 1, Arndt, Einzelvk. zu No 222—4, und Amelung, Führer durch d. Ant. in Florenz, S. 136. Bisher nicht angeführt sind die Bronzen, von denen ich jedoch nur zwei resp. drei Exemplare kenne: 1. in Dresden aus Rom eine arg zerstörte Kleinbronze, 2. und 3. Henkelfiguren eines in der Nähe von Lyon gefundenen Gefässes, im Spiegelbildsinne gewendet, abgeb. Revue arch. 1868, II, Tf. 18. Zu den Terrakotten mag die Figur eines Eros im gleichen Motiv in Dresden erwähnt werden und das Relief einer sehr späten kleinen Amphora mit Strickhenkeln aus Kreta im Pariser Cabinet des médailles, Vitrine XX, No. 5193. Sie zeigt auf der einen Seite zwischen Weinranken unsere Figur, neben ihr auf einem Tisch ein Gefäss wie auf der Gemme des Kneius, auf der anderen in der gleichen Umrahmung Eros mit Füllhorn in der Linken und Syrinx in der Rechten.

gebung aber kaum eine Verbesserung. Der Kopf der Statue Pitti, durch die dankenswerte Publikation im Einzelverkauf bequem vergleichbar, zeigt wohl durch Backenbärtchen wie Haarbehandlung ein weiteres Bestreben nach Differenzierung vom Münchner Typus, das aber auch hier kaum über die ersten Ansätze hinauskommt. Stirnbildung, Führung der Augenhöhlenränder, Profil und Umrisslinien, überall verrät sich seine direkte Abstammung mit aller wünschenswerten Deutlichkeit. Die Petworther Statue repräsentiert die sikyonische Fassung des Motivs; dass sie die ursprüngliche sein könne, wird man angesichts derselben entschieden verneinen dürfen. Das attische Reis, auf den polykletischen Kanon aufgepfropft, hat eine seltsame Blüte getrieben, und nur eine ausschweifende Phantasie könnte für das missglückte Experiment den Grossmeister der altsikyonischen Schule persönlich verantwortlich machen. Am liebsten würde man auf einen späten Eklektiker raten, aber da nun einmal Sikyon die Hauptmasse aller Athletenstatuen zu liefern hatte, so liegt es doch zu nahe, an den Import dieses Motives dahin zu glauben. Ob es in solcher Umwandlung weitergewirkt hat, darf fraglich erscheinen, jedenfalls ist es ebenso unberechtigt, die Wirkung auf die Kleinkunst dieser wie der Dresdener Variation zuzuschreiben, die hat sich das Motiv jedesmal in ihrer Weise nach Massgabe der Mittel zurechtgelegt, so gut sie konnte; der Ruhm des Schöpfers ist durch keine Nachschöpfung verdrängt worden.

Kekulé hat in seiner vorhin genannten Studie, ihrem Thema gemäss, sein Interesse fast ausschliesslich dem Kopfe unserer Figur zugewendet. Damit sind wir hier der Frage nicht enthoben, ob nicht auch ihre Gesamtanlage in die gleiche Richtung weise. Zur Beantwortung derselben brauchen wir glücklicherweise nicht weit auszuholen, ein gut Stück derselben liegt bereits in jenen verjährten Replikenverzeichnissen vor. Der einschenkende Satyr, der sich mehrmals dahin verirrt hat, gilt allgemein mit vollem Recht als praxitelische Schöpfung. Es ist eine keineswegs zufällige Ähnlichkeit, die solche irrtümliche Zuteilung veranlasst hat, sie beruht auf naher Verwandtschaft. Wir werden gelegentlich der späteren Behandlung dieser Figur zu zeigen haben, wie sie von hier ausgegangen ist und das gegebene Motiv umgedichtet hat, zunächst aber müssen wir betonen, dass es der Rhythmus unseres Salbers ist, der hier wie in den meisten jugendlichen Gestalten des Praxiteles wiederkehrt. Der Kontrapost, die gegensätzliche Bewegung des Linienflusses, der an der einen Seite in weiten Schwingungen aufsteigt, um auf der anderen in leichten, eingezogenen Windungen herabzugleiten, er findet sich hier in seiner einfachsten Form. Wie hier der zum Haupt

gehobene Arm mit dem anderen lässig angelegten sich durch die Handlung in Verbindung setzt, so sehen wir es dort gar oft, nur dass es nicht immer die Handlung, dass es weit öfter die lebendige Linie ist, die wie ein elektrischer Funke überspringt. Und auch die künstlerische Grundidee weist eine völlig überraschende Verwandtschaft auf. Wir kennen keinen praxitelischen Palästriten, aber die Motive seiner Gestalten sind meist ebenso anspruchslos, und doch ist damit die ganze sich in leichtem Aufbau entfaltende Schönheit wie von selbst gegeben. Es ist nichts in ihnen, was nicht in dem Keim läge. Das ist in der alten Kunst bis auf den Meister des Salbers nicht so gewesen. Die polykletischen Figuren haben in ihren Aktionen etwas ruckweises, kommandiertes, und wo die Bewegung, wie in dem myronischen Diskobol und Marsyas und im Dornauszieher, den ganzen Körper beherrscht, da ist es ein prokrusteisches Bestreben, ein förmliches Zusammen- oder Auseinanderbiegen.

Aus all diesen Erörterungen ergiebt sich aber auch, dass der Name des Schöpfers unseres Salbers für den Monographen des Praxiteles eine Frage von ganz besonderer Bedeutung ist. Glücklicherweise haben wir es nicht mehr nötig das Rätsel zu raten, die litterarische Überlieferung, der wir die Verweigerung der Kunde eines solchen Werkes zu ihren ärgsten Sünden anrechnen müssten, hat endlich das erlösende Wort gesprochen. Es ist der Enchriomenos des Alkamenes.[1]

---

[1] Arch. epigr. Mitth. aus Österreich, XIV, S. 6ff. Zugestimmt haben unter anderen Sauer, Festschrift für Overbeck, S. 781, Robert in Pauly-Wissowas Realencyklopädie, s. v. Alkamenes. Furtwänglers Widerspruch, Meisterw., S. 467, wird mit dem Citat „Overbeck, Gesch. d. Plastik, I⁴, 383“ begründet; ich würde ohne dasselbe mich kaum für berechtigt halten, den Leser mit dieser Art von Kontroverse zu behelligen. Die „einfache Frage“, an der „die ganze Kombination scheitert“, „wodurch man bei dem sich salbenden Athleten erkannt haben soll, er sei ein Pentathlos“, erfordert die simple Antwort: wahrscheinlich aus derselben Inschrift, aus der man den Künstlernamen erfuhr. Und das zweite Argument beweist nur, dass Overbeck die drei Beispiele für denselben Zusatz auf S. 7 vergessen hatte, als er es schrieb. — Eine eingehende Verteidigung der handschriftlichen Lesart hat H. L. Urlichs, Blätter für bayr. Gymnasialschulwesen, XXX, S. 609ff., versucht, aber seine Erklärung von ἐγχρινόμενος in der Bedeutung von „der stets mit Lob ausgezeichnete“ ist unhaltbar. Kein Grieche hätte je eine Statue auf diese sonderbare Weise als ein hervorragendes Werk bezeichnen können, keiner es in diesem Sinne verstanden, ganz abgesehen von den von mir und Reisch, Eranos Vindobonensis, S. 20, hervorgehobenen grammatischen Bedenken. Was Urlichs als erfreuliche Bestätigung seiner Untersuchung betrachtet, ist offenbar der Ausgangspunkt derselben gewesen, der Nachweis des Personennamens Enkrinomenos auf einer lateinischen Inschrift, C. I. L. V. 1, 4429, den er am liebsten als von der Statue des Alkamenes entlehnt annehmen möchte. Indes, dieser Enkrinomenos ist der Freigelassene eines Histrionen, und damit erklärt sich sein Name zur Genüge, der zwar recht schlecht für eine Statue, aber vorzüglich für einen Sklaven passt. Er be-

Die Mutmassungen von Brunn und Kekulé, die hart neben das Ziel trafen, waren nur darum möglich, weil ein leichter Schreibfehler bei Plinius dasselbe verdeckte. Dort war der Erzstatue eines Fünfkämpfers Erwähnung gethan, die den Beinamen des „Enkrinomenos" führte. Dieses Beiwort hatte man mit Ausserachtlassung der Regeln der griechischen Grammatik als der „Mustergültige" übersetzt, und da es an mustergültigen Athletenstatuen gerade keinen Mangel in unserer monumentalen Überlieferung giebt, so hat man auf einen entfernten Verwandten unseres Salbers geraten. Es ist nun an anderer Stelle der Nachweis geführt worden, dass in Enkrinomenos kein vernünftiger Sinn steckt, sondern hier einer der vielen Motivnamen vorauszusetzen ist, die Plinius aus einer griechischen Quelle, wahrscheinlich aus Pasiteles, herübergenommen hat, und damit ergab sich die Korrektur ganz von selbst. Dies unserer litterarischen Überlieferung abgerungene Siegerbild steht nun auch in der monumentalen nicht mehr völlig vereinzelt da. Die nahen Beziehungen, die es mit einem zweiten und ebenbürtigen, dem Florentiner Athleten, verbinden, dessen Aktion früher in gleicher Weise gedeutet, dann als die eines Apoxyomenos und jetzt genauer als die abschliessende eines solchen erkannt wurde, sind mehrfach hervorgehoben worden.[1] Die sich rasch mehrende Zahl der Wiederholungen, zu denen jüngst als wichtigster Zeuge eine Bronzereplik aus dem „grossen Gymnasium von Ephesos" hinzugekommen ist, lassen ihre hohe kunstgeschichtliche Bedeutung nicht länger verkennen, und einen klangvollen Meisternamen erwarten, aber kaum den des Schöpfers des Enchriomenos. Wir möchten, wenn nicht mit Amelung auf einen Schüler, so doch auf einen jüngeren Genossen desselben

---

zeichnet denselben als ein in den Hausstand neu eintretendes Mitglied der Familie, das unter die Haussklaven eingereiht wird (*ἐγχρίνεται*, hier in seiner ursprünglichen Bedeutung). Der Name ist von seinem Herrn in Bezug auf den feierlichen Akt des Eintritts gewählt, und so ist auch das Participium Praesentis ganz verständlich. Enkrinomenos gehört in eine Reihe ausgesprochener Sklavennamen, wie Epiktetos (Kretschmer, Die gr. Vaseninschriften, S. 76, „*Ἐπίκτητος* ist der zu den Haussklaven neu Zugekaufte"), Bull. dell. Inst., 1881, S. 132, C. I. L. V. 1, 629, 6128, Ctetus, C. I. L. V. 1, 1182, Epidectus ebenda 96, Lecta 3500, Threptus 73, Treptus 1153, Syntrophus 878, Syntropus 3550, Bull. dell. Instituto 1881, S. 132. Domesticus 3392, Domestica 5160, 5923, Advena 3474, 6424, 2335, vergl. auch den Sklavennamen Novicius bei Plautus und Terenz von den neu Erworbenen. Was die Form des Particip Praesentis passivi betrifft, so vergleiche man: *Σωζομενός*, Fick-Bechtel, Griech. Personennamen, S. 259, *Φιλουμενός*, ebenda S. 279, Diadumenus, C. I. L. V. 1, 2937, auch von einem Freigelassenen. [Ich verdanke die Zusammenstellung der Kollegialität Dr. Vysokys, der zu diesem Gegenstande noch das Wort zu ergreifen gedenkt.]

[1] Amelung, Führer, No. 25. Furtwängler, Meisterwerke, 469f. Benndorf, Ephesus, Anz. der Kais. Akad. der Wiss., 1897, V—VI, S. 15f. P. Hartwig, Berl. philolog. Wochenschrift, 1897, S. 30.

raten; in der Körperbildung und bestimmter noch in der Fussstellung ist der grosse Eindruck, den ihm der Diadumenos Polyklets gemacht hat, deutlich zu ersehen.

In unmittelbare Nähe scheint ein drittes Siegerbild zu gehören, von dem bisher nur eine kleine Bronze sichere doch freilich ungenügende Kunde giebt.[1] Dafür bürgt ihre völlige Übereinstimmung mit dem bisher in ganz gleicher Fassung singulären Standmotiv. Und wenn auch im übrigen durch die Natur des Objektes dem Vergleich enge Schranken gesetzt sind, so lässt sich doch auch der Aufbau der ganzen Gestalt ebensowenig mit polykletischen wie mit lysippischen Mustern in Einklang bringen, widerspruchslos jedoch mit dem des Enchriomenos. Dazu stimmt die Schädelform wie „der Einschnitt in der Haarmasse am Hinterkopf" und wenigstens näherungsweise die Neigung des Hauptes und die gegensätzliche Aktion der Arme, die sich dem gleichen rhythmischen Prinzip unterordnen. Aber der Inhalt dieser Aktion ist leider nicht gegeben und ohne weitere monumentale Nachhilfe wird volle Sicherheit darüber kaum zu erzielen sein. Die fehlende linke Hand kann keinen Kranz gehalten haben, dafür nähert sie sich dem Kopfe nicht genügend, die rechte hält wieder der Schulter zu nahe, um einen Speer auf derselben ruhen zu lassen. Nur wenn wir beide in direkte Verbindung setzen, lässt sich die Handlung mit einem hohen Grade von Wahr-

Fig. 2. Bronze im englischen Privatbesitz.

[1] H. 0,16. Im Vorderhaupte ein Loch zur Befestigung eines Kranzes. Aus Oberitalien, einst in der Sammlung Dr. L. Pollaks, jetzt in englischem Privatbesitz; ich verdanke dem ersten Besitzer die Kenntnis des Originales, dem gegenwärtigen einen Abguss desselben.

scheinlichkeit bestimmen. Die linke war mit dem Faustriemen umwickelt, den die rechte festzog.[1] Dafür spricht auch ein äusserer Umstand; das Wegbrechen der Linken erklärt sich leichter, wenn sie mit dem Cestus beschwert war. Die Ähnlichkeit des künstlerischen Motivs mit dem des Enchriomenos kann unmöglich frappanter sein, das Wiedererscheinen der materiellen Linie, die sich diesmal in horizontaler Richtung dem Rhythmus der Umrisse verbindend anfügt, lässt notwendig an den gleichen Meister denken.

So wäre es nun unsere nächste Aufgabe, über unser Wissen von diesem berühmten Namen Rede zu stehen, indes wir hatten uns früher vorgenommen, unserem Salber sofort die Behandlung eines zweiten, für praxitelische Vorfragen wichtigen Werkes, der sog. Venus genetrix, folgen zu lassen, und brauchen davon um so weniger abzugehen, als die jüngsten Untersuchungen dieses Typus sich gleichfalls mit Alkamenes eingehend befassen; wir werden demnach kaum vom Wege abkommen.

Der Aphroditetypus, der diesen längst als unzutreffend erkannten Namen trägt, ist weitaus länger als der Enchriomenos Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen und hat, um seinen nun hoffentlich endgültigen Platz zu finden, einen grossen Teil der griechischen Kunstgeschichte kreuz und quer durchwandern müssen. Ihren Rufnamen hat diese Aphrodite von ihrem Bilde auf den Münzen der Sabina mit der Umschrift Veneri genetrici, und damit ist sie auch gleich zu ihrem ersten Meisternamen gekommen. Arkesilaos hat für den von Cäsar im Jahre 46 v. Chr. dieser Göttin geweihten Tempel die Statue, die noch unfertig aufgestellt wurde, gemacht. Da nahm man denn zunächst die Identifikation vor. Der Schluss war nicht gerade zwingend, denn erstens zeigen weitere Münzbilder denselben Typus mit anderen Umschriften, und dann wiederum dieselbe Umschrift bei anderen Typen; so blieb denn bald von ihm nichts übrig, als die einmal bequem gewordene Bezeichnung. Nun schwankte ihre Zuteilung eine Zeit lang zwischen der hellenistischen Epoche und Praxiteles, sie sollte seine koische Aphrodite sein, diese Ansicht fand 1882 in Curtius noch einen warmen Vertreter.[2] Dann kam Furtwänglers Hypothese, die in ihr die berühmte „Aphrodite in den Gärten" von Alkamenes sah.[3] Dieser Ansatz hatte trotz seiner kurzen Begründung (Roscher, Lex. der Myth. I, S. 413) so vieles für sich, dass er

[1] Näheres über diese Aktion bei J. Jüthner, Ant. Turngeräthe, Abh. des wiener arch. epigr. Seminars, Heft XII, S. 69ff.

[2] Arch. Zeit. 1882, S. 174.

[3] Furtwängler in Roschers Lex. der Mythologie, I, S. 413 und Meisterwerke, S. 31 u. 741.

Fig. 3. Aphrodite von Fréjus im Louvre.

sofort vielseitig Zustimmung fand. Nichtsdestoweniger musste unsere Figur doch noch einmal den ganzen Weg wieder zurückmachen. S. Reinach, der ihr eine besonders ausführliche Studie gewidmet hat,[1] glaubte zwar an die wahrscheinliche erste Urheberschaft des Alkamenes, indes fand er doch einiges nicht näher bestimmbare, was Praxiteles aus eigenen Mitteln hinzugefügt hatte, ferner hatten die hellenistischen und griechisch-römischen Künstler hier mitgethan und vermutlich mit ihnen auch Arkesilaos. Ein Anlass, sich ernsthaft mit dieser Theorie zu beschäftigen, liegt jedoch nicht vor. Dann aber setzte sie ihre Wanderung in derselben Richtung weiter fort. Winter[2] hat sie zuletzt auch für Alkamenes noch zu alt gefunden und in oder vor die Mitte des V. Jahrhunderts zur Sosandra des Kalamis hin versetzt. Gegen ihn und Reisch[3] hat dann Furtwängler in seinem oft genannten Buche seinen Ansatz verteidigt. Nicht bloss die ungewöhnlich reiche Anzahl von Wiederholungen, die wir noch heute in unserem Monumentenvorrate besitzen, lehrt uns den hohen Ruhm, der ihr und ihrem Schöpfer gespendet war, schätzen, auch die Fundorte sprechen hier mit, sie lehren uns ihre weiteste Verbreitung. Neben Italien haben auch Griechenland und Kleinasien Repliken geliefert, und zwar Corfu, Athen, Sunion, Mykonos, Pergamon, das letztere, wie man bemerkt hat, mit „örtlich nächstem Anschluss an die Terrakotten aus Myrina", denen sich noch die von Aegae und Smyrna anreihen. Dort vertritt sie gemeinsam mit dem Enchriomenos allein die gesamte vorpraxitelische Kunst. Die neueste Zusammenstellung dieser Repliken hat Reinach gegeben im Anschlusse an die ältere Aufzählung von Bernoulli (Aphrodite, S. 86). Er hat es im ganzen auf 72 Nummern gebracht, während sein Vordermann erst 39 kannte. Dazu hat Conze (Ath. Mitth. XIV, S. 199) noch weitere vier hinzugefügt und die Revisionsbedürftigkeit dieser Liste dadurch signalisiert, dass er vorläufig eine in Abzug brachte. Wir haben uns dieser Revision nicht entschlagen dürfen, deren Resultat uns jede kritische Bemerkung erspart.[4] Der kunstgeschichtlichen

[1] Gazette archéologique, 1887, S. 250 ff. und 271 ff.

[2] Fünfzigstes Berl. Winckelmannprogramm, S. 117 ff. Seinen positiven Versuch, Arch. Anz. 1894, S. 43, als Grundstein für die Alkamenes-Erforschung die angebliche Proknegruppe der Akropolis, Ant. Denkm. II, Tf. 22, zu verwerten, halte auch ich für verfehlt, vergl. Furtwängler, Statuenkopien, Abh. der bayr. Ak. I. Cl., XV. Bd., III. Abth., S. 539 f.

[3] Eranos Vindobonensis, S. 18 ff.

[4] **I. Statuen.**

1) Louvre. Fröhner, No. 135, abgeb. Gaz. arch. 1887, Tf. 30. Winter, 50. Winckelmannspr., S. 118, die übrigen Abbildungen und Litteratur Friederichs-Wolters, No. 1208 und Gaz. arch. 1887, S. 259. Reinach, No. 28.

Betrachtung muss das an erster Stelle erwähnte Pariser Exemplar zu Grunde gelegt werden, eine vorzügliche Kopie von trefflicher Erhaltung, die nur

---

2) Holkham-hall. Michaelis, Anc. marbles, S. 307, abgeb. Spec. of anc. sc. II, Tf. 54. Clarac 318,6 R. R. 36.
3) Florenz, Uffizien, Dütschke, III, 499, Amelung, Führer, No. 137, abgeb. Clarac 317,6 R., wohl identisch mit 320,4 R. R. 21 u. 21a.
4) Neapel, Mus. naz., abgeb. Clarac 343,5 R., der Kopf Ant. Denk. I, Tf. 55, S. 45 (Petersen). R. 26.
5) Rom, Villa Borghese. Helbig, Führer, II, No. 908, abgeb. Braun, Kunstmyth., Tf. 73. R. 3.

Torsi.

6) Rom, Villa Wolkonsky. Matz-Duhn, No. 715, vergl. Furtwängler in Roschers myth. Lex. S. 412. R. 17.
7) Rom, Palazzo Piombino. Matz-Duhn, I, No. 712, „recht gute Arbeit". R. 16.
8) Madrid, Samml. Alba. Hübner, No. 567, „von schöner Arbeit". R. 34.
9) Florenz, Palazzo Strozzi. Dütschke, II, 445. R. 20.
10) Rom, Villa Pamphili, abgeb. Clarac 342,3 R. R. 16.
11) Petersburg. Guédéonow, No. 154, aus der Samml. Campana Photographie d'Escamps marb. Campana. R. 31.
12) Rom, Palazzo Rospigliosi. Matz-Duhn, I, 714. R. 15.

Statuetten.

Mit Ausnahme von 13 sämtlich Torsi.

13) Aus Athen, abgeb. Ath. Mitth. XIV, S. 200.
14) Rom, Conservatorenpalast. Bull. com. 1892, S. 239.
15) Madrid. Hübner, No. 32, vielleicht aus Pompei? von H. überschätzt. R. 33.
16) Neapel, Mus. naz., abgeb. Clarac 343,4 R. R. 24.
17) Rom, Palazzo Colonna. Matz-Duhn, I, 718. R. 10.
18) Rom, einst Coll. Giustiniani, abgeb. Clarac 318,5 R. R. 14.
19) u. 20) Rom, 2 Exemplare im Mag. Municipale.
21) Oxford. Michaelis, Anc. marb. No. 27, abgeb. Clarac 348,5 R., „ordinary sculpture". R. 35.
22) Kopenhagen bei Jacobsen. No. 1055 aus Syrien.
23) Leyden, aus Sunion, abgeb. Janssen Beelden, Tf. VI, 18. R. 29.
24) Athen, Nationalmuseum. Sybel. Sc. v. Ath., No. 3155.
25) Berlin, aus Pergamon. Ath. Mitth. XIV, S. 202.
26) Corfu, abgeb. Einzelvkf. No. 604c u. 605b.
27) Fragment aus Mykonos, a. a. O. S. 203.

Köpfe.

Bisher nur einer bekannt. Stockholm auf der Statue Lagrelius 8 aufgesetzt.

Reliefs.

Von den beiden Reliefs, die Reinach nach Bernoulli anführt, gehört das zweite in Villa Albani, abgeb. Annali, 1870, Tf. H, nicht hierher, während das in Montpellier, No. 519, nur aus einer Notiz von Stark, Städteleben in Frankreich, S. 598, bekannt ist.

Bronzen.

1) Paris. Samml. de la Redorte, abgeb. Gaz. arch. 1885, Tf. 11. R. 42—R. 43 gehört zu Typus II, 43bis zu Typus IV und 44 ist selbst für den Fall der Echtheit auszuscheiden.

Terrakotten.

Von den 15 Terracotta-Repliken, die Reinach nach der in Pottier-Reinach, La necropole de Myrina, S. 310, gegebenen Liste aufzählt, ist das daselbst Tf. VIII (Bull. de corr. hell. VI, Tf. 18) als besonders wertvoll hervorzuheben. R. 45, ein zweites

geringfügige Ergänzungen bedurfte und in keinem Punkte interpoliert erscheint. Die Göttin steht in freier Haltung leicht nach links geneigt, das weite, dünne, ungegürtete Untergewand, welches die Körperformen durchscheinen lässt, gleitet über den linken Busen herab, die rechte zieht den Mantel über die Schulter, die linke hält einen Apfel. Zwei Variationen, die wir als Typus II und III bezeichnen, bieten keine Weiterentwicklung des Grundmotivs, sondern nur eine leichte Änderung, die beide Male das Untergewand betrifft und den Charakter von Konzessionen an die Mode tragen. Typus II zeigt die linke Brust bedeckt, meist ohne Umarbeitung der betreffenden Gewandpartie; man hat dabei, kaum in antikem Sinne, an

---

publiziertes, Froehner, Terre cuites d'Asie mineur, ist minderwertig, es stammt vermutlich aus Smyrna, daher auch R. 50 aus Aegae R. 51. Die Nummern 59, Berlin, Arch. Anz. 1865, S. 64, und 60, Saml. Lecuyer (Cartault, Tf. 5) sind als répliques trés libres auszuscheiden.

Gemmen.

Von den 4 Nummern Bernoullis und Reinachs gehört nur eine hierher, Berlin, Tölken III_2, No. 412, R. 61, eine 2. zu Typ. V, R. 64.

Münzen.

Bezüglich derselben genüge der Hinweis auf Reinach, S. 271, und Kekulé, Arch.-epigr. Mitth. aus Österreich, 1879, S. 22, Anm. 56.

Typus II.

Marmorstatuen.

1) Rom, Vatikan. abgeb. Visconti, Mus. Pio-Clementino, III, Tf. 8, Clarac 317,7 R. R. 1. (Torso. rest.)
2) Rom, Villa Albani. Morcelli-Fea-Visconti, No. 1 (im Spiegelbildsinn, der aufgesetzte Kopf zu einem Sauroctonos gehörig). abgeb. Clarac 282,4 R. R. 5.
3) Rom, Palazzo Colonna. Matz-Duhn, I, 711. R. 9. (Torso rest.)
4) Neapel, Mus. naz. abgeb. Clarac 343,6 R. R. 25.

Bronzen.

Stockholm. Montelius, Ant. suéd. No. 369, abgeb. daselbst und Duruy, Hist. des Rom. V, S. 176.

Terrakotten.

Aus Myrrhina, No. 52—54 der Reinachschen Liste siehe oben.

Typus III.

Marmorstatuen.

1) Rom, Via da Monserrato. Matz-Duhn, I, 713. R. 19. (Torso.)
2) Rom, Palazzo Spada. Matz-Duhn, I, 716. R. 13. (Torso.)
3) Rom, Stud. Donatucci. Matz-Duhn, I, 719. R. 12. (Torso im Spiegelbildsinne.)
4) Petersburg, Guédéonow 160, aus der Samml. Nani (Kopf nicht zugehörig), nach Bernoulli vielleicht identisch mit der ehemals in Villa Medici befindlichen. abgeb. Winckelmanns Werke, I, Tf. 17 D. R. 32.

Variation I.

1) Dresden. abgeb. Clarac 336,1 R.
2) Bronze. Valencia. Hübner, No. 687. R. 43bis vergl. Bernoulli, S. 425.

Weitere Variationen dieses Typus bei Bernoulli, S. 272.

Variation II.

Siehe Bernoulli, S. 348. Typ. I u. V vereinigt die Gemme Cades Impr. VII, K. 76. R. 64.

Forderungen, die für die Porträtverwendung gestellt werden konnten, gedacht; wie dem sei, die Wirkung des Werkes ist damit schwer beeinträchtigt. Typus III zeigt das Untergewand gegürtet, wodurch eine Angleichung an den Elektratypus zu Tage tritt. Das Untergewand, an dem diese beiden Typen so ungeschickt modeln, fällt in einer Variation, die nur wenige Exemplare vertreten; es ist, so sehr es auch durchscheint, der nachpraxitelischen Aphrodite überflüssig geworden und nun muss der Mantel nachfallen (Var. II), und statt Mantelzipfel und Apfel hält die Göttin Wehrgehäng und Schwert. Eine vereinzelte Darstellung lässt ihr dabei sogar das alte, lang gewohnte Untergewand. Bei dieser Nachschöpfung hat übrigens, wie wir noch sehen werden, die Pseliumene des Praxiteles Pate gestanden.

Das stattliche Replikenaufgebot, mit welchem unsere Aphrodite erscheint, lehrt uns nicht allein, wie früh sie in die erste Reihe der kanonischen Schöpfungen hellenischer Plastik versetzt ward, sondern erzählt uns auch ein Stück ihrer Geschichte. Die grosse That, die Göttin der Liebe zuerst in voller, unverhüllter Schönheit zu zeigen, hat die alte Überlieferung einstimmig dem Praxiteles zugeschrieben, und die Legende von den Koern, denen der Meister die Bestellung in der alten von ihnen gewünschten Weise ausführt, und zugleich die Wahl des von ihm ersonnenen Ideales freistellt, will nur vor allem sagen, wie auch er sein siegreichstes Werk nicht im ersten Wurfe schuf.

Mit der direkten Nutzanwendung der Koerhypothese auf die Aphrodite von Fréjus ist es seit dem Hermesfunde glücklich vorbei, aber die Wurzel ihrer Macht ruht doch sicherlich darin, dass sie den ersten Schritt zu jenem Ziele bedeutete. Das durchscheinende Gewand war freilich schon ein altes Hausmittel der griechischen Malerei, seine Übertragung in die Plastik verstand sich aber nicht von selbst, sie setzte eine Steigerung des technischen Könnens voraus, die erst in der phidiasschen Zeit eintritt.[1] Die Forderung

[1] Ein früher Versuch, der in der Figur vom Anathem des Euthydikos vorliegt (vergl. Winter, fünfzigstes Winckelmannpr., S. 119), hat keinerlei Beweiskraft, denn der Meister half sich hier nur durch Anwendung der Malerei. — Eine Anspielung auf diese Errungenschaft hat man seit Otfried Müller, Handbuch der Archäologie, § 343,4, mehrfach in den Versen der sophokleischen Trachinierinnen, 767 ff.,

. . . . . προσπτύσσεται
πλευραῖσιν ἀρτίκολλος ὥστε τέκτονος
χιτὼν ἅπαν κατ' ἄρθρον

zu finden geglaubt. Benndorf, Samothrake, II, S. 73, Anm. 1. Reinach, a. a. O. S. 253. Der Vergleich des Nessoshemdes mit einem Statuengewande geht aber nur auf die Untrennbarkeit desselben vom Körper. Mit einem, demselben Gebiet entnommenen Bilde sprechen wir von Röcken, die wie „angegossen" sitzen. Bekleidete Bronzestatuen

war aufgestellt, die Erfüllung blieb der nächsten Generation, und als sie kam, da wirkte die künstlerische Bedeutung der alten Schöpfung doch noch stark genug, um sie im neuen Sinne weiter zu verwerten; die letzte Variation, die Aphrodite mit dem Wehrgehäng, erinnert stark an das Wort vom neuen Wein im alten Schlauch. Indes die Knidierin hat ebensowenig als die Parthenos oder der olympische Zeus eine Alleinherrschaft ausgeübt, die verdrängten Typen kommen, wenn auch nicht immer in der ursprünglichen Gestalt, wieder zum Vorschein, unserem war es auch in dieser beschieden, und der Titel einer Venus genetrix, den sie dann führt, ist im kunstgeschichtlichen Sinne ein wohlverdienter.

Früh zeigen sich auch noch andere Einwirkungen dieses Aphroditetypus. Winter hat für das mehrfach wiederkehrende Reliefbild einer Mänade mit dem Tympanon ihr Vorbild festgestellt;[1] wenn wir die Versuche nach dieser Richtung nicht fortsetzen, so lehrt doch das Verzeichnis der aus der Reinachschen Liste ausgeschlossenen zu viel, um ihnen den bescheidenen Platz, den sie hier einnehmen, streitig zu machen.[2]

---

sind uns eben viel geläufiger, als dem 5. vorchristlichen Jahrhundert. Amelung, Basis des Praxiteles, S. 65, Anm., bezieht die Worte auf den Schweiss des Künstlers, der also schon vor Schillers Glocke für obligat gegolten haben soll.

[1] a. a. O. S. 117, Tf. II.

[2] Gazette archéologique, 1887, S. 257. Aus den „Répliques en marbre" sind die folgenden Nummern auszuscheiden, denen oben die Nummern des Bernoullischen Verzeichnisses angefügt sind. Mit Nos. bis resp. ter hat R. die „monuments qui ne sort que des répliques eloignées du type original" bedacht.

2)[37] Die bekannte Tänzerin (Mänade) aus dem Maskenkabinet des Vatikans.

4)[21] Rom, Villa Borghese. Clarac 277,6 R.

37)[23] Marbury-hall. Michaelis, Anc. marbl. S. 503, abgeb. Clarac 318,7 R. } „Elektra"typus.

11) Rom, Palazzo Colonna. Matz-Duhn, I, No. 710. }

6)[26] Rom, Villa Albani. abgeb. Clarac 343,7 R. Selene?

7)[9] Rom, Palatin. Matz-Duhn, I, No. 717, vergl. Amelung, zum Einzelverk., No. 498.

8) Rom, Villa Giustiniani. Torso. Matz-Duhn, I, No. 721. „Scheint einer V. G. anzugehören." „Schlechteste Arbeit."

22) Mantua. Dütschke, IV, 677, abgeb. Clarac 342,7 R.

23)[13] Venedig. abgeb. Clarac 351,4 R.

27)[10] Neapel „en magasin (?)". Gerhard u. Panofka, Neapels ant. Bildw., S. 6, wohl zu identifizieren mit der pompeianischen Statuette, Einzelvkf. No. 498.

28bis) Louvre. Fröhner, 153, abgeb. Clarac 173,3 R, an den Elektratypus anklingend.

28ter) Louvre. Fröhner, 151, abgeb. Clarac 173,2 R. Gruppe mit der Praxitelesinschrift, Loewy, No. 502.

29bis) Dresden. abgeb. Clarac 421,7 R., Bekker, Augusteum, Tf. 66.

30) Kopf. Berlin. Ant. Sc. 608.

30bis) Wien. Gruppe der Sammlung Modena, abgeb. Arch.-epigr. Mitth., 1879, Tf. 1, S. 9 (Kekulé).

38) Athen, Nationalmuseum. Kavvadias, No. 176, abgeb. Ath. Mitth. XIV, Tf. 4. Fr.-Wolters, 1209.

Und nun die Frage nach dem Meisternamen. Wir können uns kurz fassen. Die Furtwänglersche Hypothese findet eine glänzende Bestätigung durch die Vergleichung mit dem Enchriomenos. Geschwisterliche Ähnlichkeit kann kaum deutlicher zu Tage treten. Schon die Anlage beider Gestalten weist überraschend viel Gleiches auf. Die Last des Körpers ruht beidemale auf dem linken Bein, die Neigung der Köpfe ist übereinstimmend, und die Haltung der Arme zeigt der völlig anderen Motivierung zum Trotz die grösste Verwandtschaft. Möchte man doch fast glauben, hieran die Frage lösen zu können, welches der Geschwister das ältere sei, die geschlossenere Haltung des Bruders, die mit einem grösseren Grade von Notwendigkeit begründet erscheint, dürfte wohl das frühere gewesen sein. Der Rhythmus ist völlig derselbe. Wenn wir den Kontrapost, der die praxitelischen Figuren beherrscht, dort in seiner einfachsten Form erkannten, so möchten wir hier, wo durch die Erhaltung der Arme seine Eigenart deutlicher zu Tage tritt, den Unterschied bestimmter hervorheben. Es steckt in der Linienführung noch viel von jener altathenischen Art der Zeichnung, die Winter[1] am Relief so trefflich charakterisiert hat, „wie die Linien gern in scharfen Winkeln absetzend gezogen sind, wodurch der Strich den Charakter grosser Sicherheit und die ganze Kontur etwas sehr anziehendes gewinnt". „Man wird nicht müde, dem schönen Zuge der Linien, wie sie sich an Kopf und Brust in Auf- und Absteigen eng zusammenschieben, oder an Nacken und Arm gefällig herunterziehen und am Handgelenk plötzlich umbiegen, mit dem Auge zu folgen." Dies scharfe Betonen der Halt- und Wendepunkte, dem wir auch hier noch an Armbeugen und Handgelenken begegnen, liegt in der Natur des rhythmischen Prinzipes, das erst mit Praxiteles dem harmonischen weicht.

Niemand wird einen Venuskopf mit dem eines Athleten Zug für Zug vergleichen wollen, aber bei gemeinsamer Betrachtung ist es kaum möglich, für die gleich feine, gleich fesselnde Wirkung beider verschiedenen Ausdruck

39) „Aphrodite" von Epidauros. Athen, Nationalmuseum. Kavvadias, No. 262, abgeb. Eph. arch., 1886, Tf. XIII. Brunn-Bruckmann, Denkm., Tf. 14, vergl. Jahrb. 1892, S. 205, Milchhoefer, Verh. der 41. Philologenvers., S. 246 ff. Flasch, Einzelverk. zu Nos. 629/30 u. 822.

Die Nos. 7 und 27 hat Amelung, a. a. O. mit Recht auf ein der Venus genetrix nahestehendes Original bezogen, und für No. 7 die Frage, ob es nicht selbst jenes gesuchte Original sei, offen gelassen. Hier interessiert uns zunächst seine Behauptung, der Urheber dieses Werkes könne nur der Meister unserer Aphrodite sein. Das Raffinement der Gewandbehandlung, das seine Fortsetzung auch in der Wiedergabe des Fleisches findet, spricht jedoch deutlich für einen viel jüngeren Ansatz.

[1] a. a. O. S. 100.

zu finden. Nicht nur der reine Atticismus hier wie dort ist das Gemeinsame, zu dem Stammescharakter, der doch mehr im Grossen und Ganzen wirkt, treten noch kleine Familienzüge, die länglichen Augen, die verwandte Mundbildung und die leichte Abplattung des Kinns, die wir stärker schon an der Eirene Kephisodots und bis zum Kinngrübchen entwickelt am praxitelischen Hermes finden.

In der Wahl des Motivs spüren wir dieselbe leichte und glückliche Hand. Die Göttin hält in der Linken einen Apfel. Der ist ihr erb und eigen gewesen, lange ehe Paris ihr ihn zusprach. Sie hält ihn aber weder mit bedeutungsvoller noch mit triumphierender Geberde, sondern so als ob sie ihn just gepflückt hätte. Ihr leichter Schritt wird durch den Mantel gehindert, den sie darum rechts über die Schulter hinaufzieht, dabei neigt sie sich anmutig zur Linken und nun gleitet das Untergewand von der Schulter über den Busen herab, womit die Dominante für das Durchscheinen des Leibes gegeben ist. Man sieht, diese Venus ist für die Umgebung, der sie ursprünglich bestimmt war, auch wirklich geschaffen worden.

Allbekannt, durch moderne Dichtung und bildende Kunst verherrlicht, ist die Sage von der Entstehung dieser Aphrodite in den Gärten. Wie die beiden besten Schüler des Phidias mit ihren Entwürfen gegeneinander gekämpft haben, Phidias heimlich ans Werk des Alkamenes zwar die letzte Hand anlegt, seinem Liebling, dem Parier Agorakritos, aber die Statue selber modelliert, und schliesslich doch der Fremde unterliegt, weil er eben der Fremde ist. Wie dann dessen Aphrodite zur Nemesis wird und nach Rhamnus auswandert; aber eigentlich kehrt sich diese Nemesis gegen ihn, denn der Name des Phidias haftet trotz der Künstlerinschrift fest an ihr. Erfunden ist diese Sage zu Ehren der Rhamnusierin, doch auch der Göttin in den Gärten wurde der Zoll der Bewunderung nicht versagt. Plinius nennt sie ein berühmtes Werk, er erzählt uns von der Teilnahme des Phidias; Pausanias rechnet sie zu den grössten Sehenswürdigkeiten Athens, zwei Sterne wären ihr sicher gewesen, hätte dieser „antike Bädeker" die moderne Praxis gekannt, aber das Beste bleibt doch der Ausbruch von Enthusiasmus, mit dem der grösste der uns bekannten Kunstkenner des Altertums von ihr spricht. Zu dem bunten Mosaikbilde der Favoritin Marc-Aurels nimmt Lukian von der Aphrodite der Gärten unter anderem auch die Hände, deren feines Gelenk und reizvolle Linienführung bis zu den Spitzen er sehr nachdrücklich betont.[1]

Die Wiederentdeckung des Enchriomenos hat eine alte Erfahrung aufs neue bestätigt. Die fruchtbaren Ausgangspunkte unserer kunstgeschichtlichen

[1] Plin. 36, 16, Paus. I, 19, 2. Lucian, Imag. 4 ff. = Overbeck, Schriftqu. 812—815.

Forschung liegen dort, und nur dort allein, wo monumentale und litterarische Überlieferung wie Kette und Einschlag ineinandergreifen. In den meisten Fällen, zu denen auch der unsere gehört, findet diese erfreuliche Erscheinung eine einfache Erklärung. Ein grosser Teil beider geht auf die gleiche Quelle zurück. Die fünf Bücher berühmter Bildwerke der ganzen Welt, die der griechische Bildhauer und römische Bürger Pasiteles schrieb, waren die reichste Fundgrube, die sich Plinius für seine Kunstnachrichten bot, aber auch ihren eigentlichen Zweck, dem hohen Adel und anderen verehrten Gönnern und Freunden griechischer Kunst ein handliches Verzeichnis für geneigte Bestellungen zum Schmuck von Haus, Villa und Garten mit reicher und sorgfältiger Auswahl zu liefern, haben sie vollauf erreicht.

Alles, was wir sonst noch von Meister Alkamenes zu wissen oder mit Fug vermuten zu dürfen glauben, haben wir nun an unser Geschwisterpaar heranzubringen, dem es zusteht, das Entscheidungswort zu sprechen. Eine der jüngsten Alkamenes-Hypothesen hat sich diesem Tribunal bereits gestellt, Grund genug, sie sofort näher ins Auge zu fassen.

Pausanias sah am Wege vom Phaleron nach Athen die Ruine eines Heratempels mit einem dem Alkamenes zugeschriebenen Götterbild. Man sagte ihm, Mardonios habe dies Heiligtum in Brand gesteckt, und er bemerkt hierzu, „so hätte doch dies jetzige Bild der Perser nicht geschädigt".[1] Sein Zweifel ist nicht unberechtigt, Mardonios war an dem schlechten Zustande dieses Heraions in der That ganz unschuldig und damit entfällt der Hauptgrund der Tradition, in Bezug auf den Künstlernamen zu misstrauen. Petersen hat unter Betonung der Seltenheit von Herastatuen in Attika den Versuch gemacht, auf diese alkamenische zunächst zwei einander fast wie Duplikate entsprechende Figuren von attischen, aus den Jahren 400 und 403/2 datierten Urkundenreliefs, welche Hera und Athena in freundlicher Begrüssung zeigen, zu beziehen. Auf Grund derselben hat er eine in den Hauptzügen übereinstimmende Statue des Kapitolinischen Museums,[2] die bis dahin vielfach für Demeter galt, und, wenn auch mit Unrecht, an der Spitze einer stattlichen Replikenreihe stand, welche den Schluss auf ein berühmtes Vorbild nahelegen musste, als Kopie nach jener Hera des Alkamenes in

[1] Paus. I, 15 = Ov. 816, vergl. Koepp, „Die Herstellung der Tempel nach den Perserkriegen", Arch. Jahrb. V (1890), S. 268 ff. (besonders S. 274 ff.).

[2] Helbig, Führer, No. 503, abgeb. Overbeck, Kunstmythologie Atlas XIV, 20. Baumeister, Denkm. d cl. Altert. I, S. 414. Der Kopf allein Overbeck, a. a. O. 13. Ant. Denkm. I, 55. Arndt-Amelung, Einzelv. Nos. 457/8. Die übrige Litteratur bei Helbig und Overbeck, a. a. O. III, S. 461, No. 5. Über die Replikenliste daselbst vergl. Petersen, a. a. O., Furtwängler, Meisterwerke, S. 117 und Amelung zu No. 279.

Anspruch genommen.[1] Die Probe auf diese Hypothese hat Petersen durch eine vergleichende Publikation der Köpfe der kapitolinischen Hera und der neapolitanischen Aphrodite (No. 4 unserer Liste) gemacht. Ein Wort des Bedauerns über diese Stellvertretung der Aphrodite von Fréjus kann man beim Anblick dieser Tafel kaum unterdrücken. Der Abstand des bis ans Unleidliche leeren und harten Gesichtes von jenen, Reinach an Leonardos Gioconda gemahnenden Zügen, ist zu fühlbar, indes für den gegebenen Zweck genügt auch dieses Exemplar, es führt den Beweis, dass die Rechnung falsch ist. Die beiden Köpfe stehen sich zweifellos zeitlich nahe, aber eine stilistische Verwandtschaft besteht nicht. Schon die bekannte Zirkelschlaggleichung der phidiasschen Schule, die am Enchriomenos wie an der Aphrodite der Gärten noch nachweisbar ist, versagt hier, und alle die sofort ins Auge fallenden Verschiedenheiten aufzuzählen, lohnt kaum der Mühe. Auch der Vergleich von Gestalt zu Gestalt liefert keine besseren Anhaltspunkte, indes er dünkt mich doch nicht ohne Nutzen. Die monumentale Haltung, das feierlich Grosszügige der kapitolinischen Hera soll nicht verkannt werden, sie gemahnt in der Anlage deutlich an die Karyatiden des Erechtheions, und zu diesen positiv traditionellen Elementen hat sich nun ein Mangel an künstlerischer Eigenart zugesellt, der sie besonders befähigt, eine Art Normale ihrer Zeit vorzustellen. Hält man hingegen die Aphrodite des Alkamenes daneben, so tritt uns eine grosse, eigenbegabte Individualität entgegen, die wir sofort ihrem Wesen nach zu begreifen beginnen, aber dabei sinkt diese Hera wieder ins Reich der Anonymitäten zurück und eine andere steigt auf.

Die rechte Schwester der Aphrodite der Gärten ist in dem kleinen Vorrate unserer Herastatuen nicht schwer zu finden, nur muss man sich entschliessen, die Frage nach der geschwisterlichen Ähnlichkeit nicht erst für den Schlusseffekt vorzubehalten. Fast die ganze Reihe der „freieren" Herabilder[2] weisen verwandte Züge auf, der herrliche Torso von Ephesus

[1] Röm. Mitth. II (1889), S. 65ff. u. Ant. Denkm. I, Tf. 55. Die Zusammenstellung hat sonderbarer Weise auf verschiedene Fachgenossen überzeugend gewirkt. Widerspruch bloss von Arndt, a. a. O., der aber auch zugleich in die rechte Richtung hinweist. Ebenso Furtwängler im Nachtrag seiner Meisterwerke, S. 742, während S. 117 ihm sowohl die kapitolinische wie die barberinische Statue für alkamenisch gelten.

[2] Dass ich über die chronologische Abfolge dieser Heratypen anders urteile als Amelung, Einzelvk. zu No. 280, will ich doch kurz bemerken. Als Originalschöpfungen kann ich neben dem Typus der Hera Borghese nur den der ephesischen gelten lassen, dessen Repliken sich mehren, leider ohne bisher über eine Reihe von Torsen hinauszugehen. Die mir bekannten sind:

1) Torso von Ephesos, Friederichs-Wolters, No. 1273, abg. Overbeck, Kunstmythologie Atlas, Tf. 10, 30, Roscher, Myth. Lexikon, S. 2114.

in Wien, die ihm besonders nahestehende Neapler Statue und die von Otricoli im Vatikan zeigen trotz aller Verschiedenheit in Einzeldingen in dem durchsichtigen, den herrlichen Oberleib zur vollen Geltung bringenden Gewande das lebendige Weiterwirken einer kühnen, künstlerischen That, der Umschöpfung des Typus der Himmelskönigin nach dem siegreichen Vorbilde der Aphrodite des Alkamenes. War es vielleicht ihr Meister selbst, der diese letzte und folgenreichste Konsequenz zog? Die Iuno Borghese, jetzt in Kopenhagen in der Sammlung Jacobsens, giebt uns die Antwort. Sie, die früheste der Reihe,[1] zeigt allein nicht nur im Antlitz und Aufbau, sondern auch in der Anordnung der Details wesentliche Übereinstimmung

2) Neapel, abgeb. Overbeck, a. a. O. 31, vergl. Text S. 113, No. 2.
3) Florenz, Giardino Boboli. Dütschke II, No. 80, abgeb. Arndt-Amelung, Einzelvk. 80.
4) Rom, Palazzo Altemps, abgeb. Clarac 602,5 R.
5) Präneste, Giardino Barberini.
6) Aspendos, Grabfigur Lanckoronski, Pamphilien u. Pisidien, S. 94.

Die Statue von Otricoli im Vatikan, Overbeck, Tf. 10, 32, Text S. 112/3, und die Pariser, Fröhner 574, Heydemann, Pariser Antiken, S. 20, No. 34, nehmen eine Mittelstellung zwischen beiden Typen ein, was aber eher nach einem Kompromiss, als nach einer Zwischenstufe aussieht.

[1] Replikenverzeichnis bei Overbeck, Kunstmythologie III, S. 56 u. 116, vergl. Furtwängler a. a. O., Amelung im Einzelvk. zu No. 280. Bis jetzt bekannt sind:

1) Hera Borghese in Kopenhagen, Jacobsen, Glyptothek No. 1047a. E. Braun, Ruinen u. Museen, S. 528, abgeb. Mon. Ann. Bull. 1855, Tf. 7, Overb. a. a. O. S. 55, Fig. 5b.
2) Rom, Vatikan. Braccio nuovo. Torso als Demeter ergänzt; Helbig, Führer I, No. 34, abgeb. Ann. 1857, Tv. L. Ov. a. a. O. S. 55, Fig. 5a.
3) Rom, Kapitol, mit Porträtkopf. Ov. a. a. O. S. 55, Fig. 56, die übrige Litteratur daselbst.
4) Rom, S. Croce in Gerusalemme. Matz-Duhn, I, No. 584, als heil. Helena verehrt. Torso. vergl. Amelung, Röm. Mitth. XII (1897), S. 73.
5) Rom, Thermenmuseum, vom Palatin. Matz-Duhn I, 583. Torso.
6) Rom, Orto botanico. Kleine Statuette ohne Kopf, auf einem mit Guirlanden geschmückten Altar stehend.

Eine längst als solche erkannte, sich aufs engste an No. 1 anschliessende Umbildung zur Hygieia, in Kassel, abgeb. Bouillon, Musée I, Tf. 52, Roschers myth. Lexikon, S 2790, eine zweite als Athena im Museo Boncompagni — Ludovisi, vergl. Arndt, Einzelvkf. zu No. 257 u. Nachtrag. Neben der Kopenhagener Statue, die schon durch ihre Erhaltung hervorragt, beanspruchen die übrigen Exemplare keinerlei Interesse, bis auf den prächtigen Torso vom Palatin, der wohl der späteren Diadochenzeit entstammt und eine dem virtuosen Können jener Zeit entsprechende naturalistische Umarbeitung der Draperie bietet.

Die Hera Barberini, Litteratur bei Helbig, Führer I, 301, ist die Schöpfung einer eklektischen Periode. Während die Statue im grossen und ganzen, wenn auch mit einigen, einem „geläuterten Geschmacke" angepassten Änderungen, dem Originale des Alkamenes folgt, so ist der Kopf offenkundig von der Polyklets entlehnt, das Exemplar im Museo Chiaramonti, 511A, abgeb. Overb., Kunstmyth. Atlas, Tf. XI, 11, kann demnach leicht direkt auf diese zurückgehen. An polykletische Elemente hatte hier seiner Zeit schon Visconti gedacht. Ein ganz ähnliches Beispiel einer solchen Contamination bietet die kapitolinische Apollostatue, Furtwängler, Meisterw. S. 77,

Fig. 4. Hera Jacobsen (Borghese).

mit diesem Vorbild, und doch wieder eine Sicherheit und Kraft in der thematischen Variation, die Kopisten stets versagt blieb. Die Hera Borghese

Arndt-Amelung, Einzelvkf. No. 459—61. Begreiflicherweise sind solche Fälle weit seltener, als die vielfach beliebten Verkoppelungen von Figuren verschiedener Meister zu einer Gruppe, die der gleichen Richtung entstammen.

wurde Anfang der dreissiger Jahre unseres Jahrhunderts in den Ruinen einer römischen Villa bei Monte Calvo im Sabinerlande gefunden, die uns unter anderen Schätzen auch jene Dichterstatuen geboten haben, welche jetzt beide in Kopenhagen mit ihr wieder vereinigt sind. Sie ist anfangs in dem sich immer vergrössernden Replikengefolge der hochberühmten Hera Barberini einhergegangen, jetzt hat sie die Nebenbuhlerin wohl endgültig verdrängt und selbst die Führung übernommen, während jene, die in der Reihe keinen Platz finden kann, nun als Variante abseits steht. Aber noch immer verdienen Ennio Quirino Viscontis Untersuchungen über die vatikanische Statue, die ganz unverdient den Namen der Kaiserin Livia trug, ehrenvolle Erwähnung; versuchte er doch ihren Platz in der griechischen Kunstgeschichte mit einem Grade von Genauigkeit zu bestimmen, den wir erst jetzt zu würdigen imstande sind. In seiner ersten Besprechung (Museo Pio Clem. I zu Tf. II) dachte er, und wie es scheint, haben die gewaltigen Dimensionen mitbestimmend gewirkt, an die Hera Teleia des Praxiteles, unter welchem Namen sie noch derzeit bei den Kunstmythologen geht; aber er wies auf ältere Elemente des Kopfes wie der Faltenzüge hin, die er sich unter Hinweis auf Raphaels quatrocentistische Anklänge als atavistische Rückstände erklärte. In einer späteren Studie haben diese Bedenken eine festere Form gefunden, er betont nachdrücklich, bis zum Zweifel an der früher gegebenen Deutung, das aphrodisische Element und hebt den vorpraxitelischen Charakter schärfer hervor, der Vergleich mit den Parthenonskulpturen lässt ihn an die phidiassche Zeit denken. Dieser Zeitbestimmung hat sich die spätere an der Hera Teleia festhaltende Forschung insofern anbequemt, als sie sich die ohne ihr Zuthun geschaffene Substitution des älteren Praxiteles an diese Stelle ruhig gefallen liess.

Die Bedenken Viscontis gegen die Deutung rühren, man glaubt das förmlich zwischen den Zeilen zu lesen, von einem vergleichenden Blick auf die Aphrodite her, der er selbst den Namen der Genetrix gab. Es ist müssig darüber nachzudenken, wie das wohl geworden wäre, hätte er auf ihren Schultern anstatt jenes Kopfes, der ihn im rechten Augenblick an das Varrocitat bei Plinius von den polykletischen signa quadrata erinnerte, den der Hera Borghese gesehen, dessen frappante Übereinstimmung seinem feinen Blick kaum entgangen wäre. Uns aber, die wir aus den gleichen Prämissen nicht die gleiche Konsequenz ziehen würden, erwächst die Aufgabe, jenen Vergleich schärfer durchzuführen, wobei wir an die Stelle der vatikanischen die Kopenhagener Statue substituieren. Wir halten zunächst die beiden Köpfe aneinander, da fühlen wir uns sofort von jener verfehlten Denkmäler-

tafel erlöst. Hier suchen wir nicht mehr mühsam nach übereinstimmenden Zügen, die drängen sich von selbst auf, sondern umgekehrt nur nach jenen unterscheidenden Elementen, die uns die Wandlung vom Aphrodite- ins Heraideal erfassen lassen. Ein fast minimaler Zusatz von Strenge, der am fühlbarsten in der Behandlung des Mundes, der Augen hervortritt, doch auch noch in Anordnung des Haares nachwirkt, sowie der Verzicht auf die starke Neigung des Hauptes, das ist alles. Aber die Analogien gehen weiter. Hera steht in ruhiger, leicht nach links geneigter Haltung, das Gewicht des Leibes ruht auf dem linken Bein, das rechte tritt, nur mit der Fusspitze den Boden berührend, zurück; so weit ist die Übereinstimmung vollständig. Die erhobene Rechte hält das Skeptron, wobei sie einen etwas stumpferen Winkel bilden musste, dessen Ausgestaltung den Restauratoren zufiel, die gesenkte Linke mit Schale entspricht genau der apfeltragenden dort. Die gleiche Bewegung ruft den gleichen Effekt hervor, das feine Obergewand gerät ins Gleiten und fällt auf den linken Busen herab. Aber an der Widerstandskraft junonischer Formen bricht sich diesmal die Woge, der Künstler selbst hat dies Bild gebraucht und diskret ausgeführt. An der rechten Seite fällt die (an der Kopenhagener Statue durch die Restauration beeinträchtigte) ganz gleiche Behandlung des zusammengeschobenen und herabschlotternden weiten Ärmels auf, der sich förmlich loslöst, um den Eindruck des durchscheinenden Körpers nicht zu stören und seinerseits die Achselhöhle hervortreten lässt, doch auch fast alle die grösseren und kleineren Faltenzüge, die von Schultern und Busen auslaufen, finden sich hier wie dort, nur jedes den verschiedenen Bedingungen ihres Daseins angepasst. Der augenfälligste Unterschied, die ganz andere Manteltracht der Hera, bedarf keiner Begründung, und doch zeigt sich auch hierin ein verwandter künstlerischer Ideengang. Der störende Mantel wird festgemacht, aber nicht drapiert. Seinen Zweck, den Unterleib der Göttin zu decken, erfüllt er, indem er ihn umgürtet; der schürzenartige Überfall, der von dieser Umgürtung herabsinkt, lässt durch seine schlichte und ins Grosse gehende Ausarbeitung das herrliche Faltenspiel am Oberleibe nur noch wirksamer hervortreten. Sieht man zu, was eine spätere Zeit an diesem Typus geändert hat, und hält ihn zu diesem Zweck mit den früher genannten Herabildern zusammen, so spürt man die Art des Meisters noch deutlicher heraus. Es ist nicht mehr daran gemodelt worden als genügte, um das Ursprungszeugnis etwas zu verwischen. Das durchsichtige Obergewand ward festgemacht, der Mantel geschickt und malerisch wirksam drapiert, die Haltung ein wenig zurechtgerückt, aber an der Anlage der Gestalt ist nicht gerührt worden.

Alkamenes erscheint, wo die Alten seiner Erwähnung thun, fast regelmässig im Schatten von Phidias. Zum Teil mag das seinen Grund darin haben, dass von der Ferne aus die Dinge sich mehr ineinander schieben,

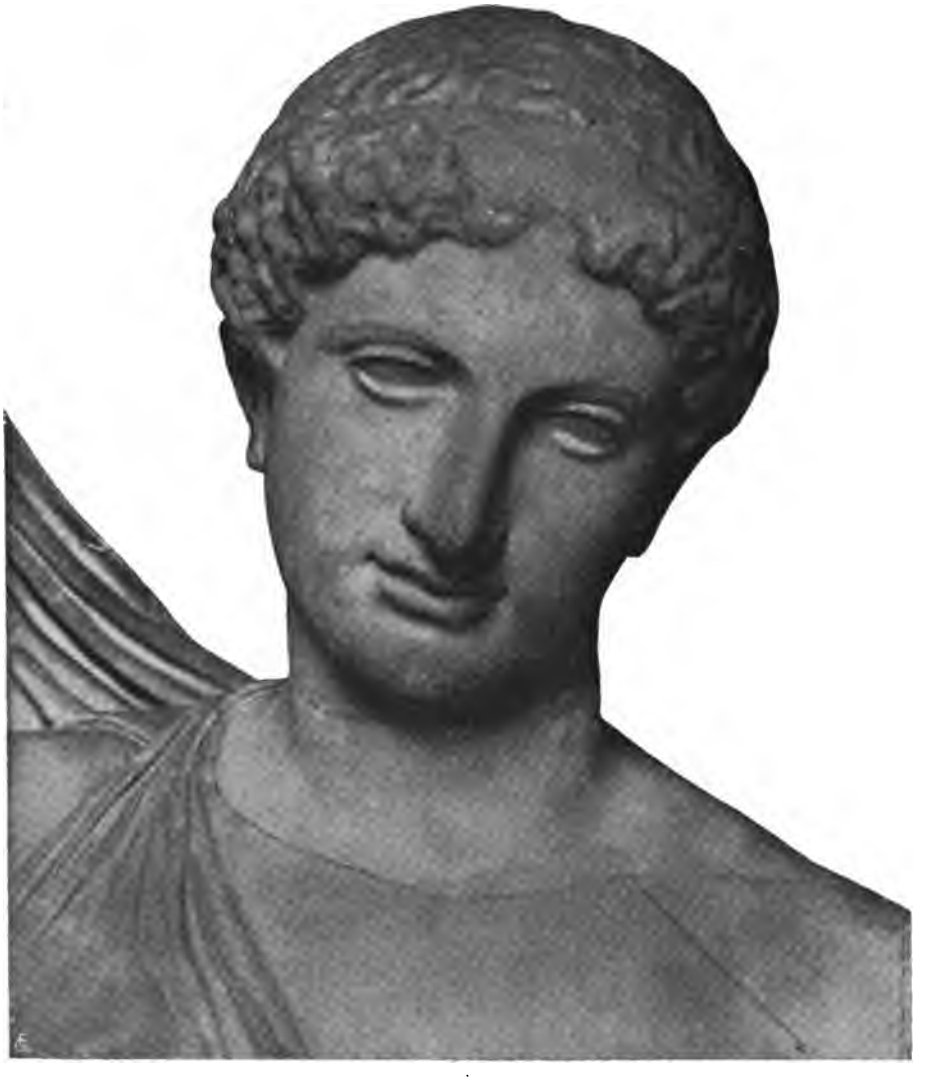


Fig. 5. Kopf der Aphrodite von Fréjus.

aber für die Forschung erwuchs daraus auch die Aufgabe nach ihm überall dort, wo die antike Tradition die Phidiasschule auf den Plan treten lässt, auf der Akropolis, in Bassä und in Olympia, zu spüren. Nur am letzten Ort war sein Anteil bezeugt und klar abgegrenzt, und gerade hier haben uns die Ausgrabungen zunächst eine herbe Enttäuschung gebracht; der

Alkamenes des Westgiebels vom Zeustempel zu Olympia kann, mag es sich sonst mit ihm verhalten, wie es wolle, nicht der Meister sein, dessen Spuren wir hier nachgehen. Darüber ist heute kein Wort mehr zu verlieren. In

Fig. 6. Kopf der Hera Jacobsen (Borghese).

Phigalia hat Meister Iktinos, der Erbauer des Parthenons, den Tempel des hilfreichen Apollo im wildromantischen Hochthal von Bassä geschaffen, wie die Sage will infolge eines Gelübdes zur Zeit der grossen Pest, das ist 430/29, aber jedenfalls nach dem Parthenon. Gleich bei der Entdeckung des Frieses hat Stackelberg auf Alkamenes geraten, aber bei der geringen Aussicht auf Erfolg

haben die Späteren auf das Weiterraten lieber verzichtet. Eine Figur dieses Frieses, die Schutzflehende in der Kentauromachie, die mit ausgebreiteten Armen vor dem Idol steht, erinnert in auffälliger Weise durch die Behandlung des Gewandes an die Aphrodite der Gärten; so schlecht sie gezeichnet, so hölzern bewegt sie auch ist, die Reminiscenz ist unbestreitbar, doch gleich die Figur neben ihr, die das Götterbild umklammernd hinsinkt und von einem ansprengenden Kentauren, auf den sich aber schon der rächende Lapithe gestürzt hat, entblösst wird, erinnert wiederum deutlich an etwas; diesmal ist Kassandra Ajas Vorbild, und ob sich gleich solche Anklänge den Fries entlang noch mehr finden, er bleibt doch das originellste aller uns bekannten Werke dieser Zeit. Aus dem uralten Schema des Kentaurenkampfes ist plötzlich eine neue, abenteuerliche, aufregende, sagen wir es gerade heraus, Ritter- und Räubergeschichte geworden. Das malerisch wogende Getümmel der förmlich ineinander wachsenden Kämpfer, die skurrillen Rossmenschen, die in wilder Angst nach allen Richtungen gescheuchten Frauen mit den geschreckten Kleinen, die sie zu bergen suchen, dann das namentlich im rauschenden Gewühl der Amazonenschlacht plötzliche Hervorbrechen von Strahlen reinster, überirdischer Schönheit, all das zeigt seinen Meister unter dem bestimmenden Einfluss der von Zeuxis ausgehenden Strömung. Die schweren, gedrungenen Formen, das Verlassen des alten Reliefstiles, der kühne aber nicht glückliche Versuch einer Verkürzung, erklären sich dann ungezwungen. Es wäre überraschend genug, den Meister des Enchriomenos und der Aphrodite der Gärten hier zu finden. In den Bruchstücken der Metopen hat man eine andere Richtung erkennen wollen, sie sollten den Skulpturen der Nikebalustrade besonders nahe stehen, aber einer eindringenden Untersuchung hat diese Differenz nicht Stand gehalten.[1] Die Einwirkungen dieser Balustradenreliefs zeigt unverkennbar auch der Fries,[2] sein Künstler hat sie sich freilich in eigener Weise zurecht gemacht, denn alles in allem genommen stehen diese beiden Kunstwerke doch in einem prinzipiellen Gegensatz. Die neue revolutionäre, die Phantasie entfesselnde Richtung, hat uns keine bessere Probe ihres Könnens hinterlassen, als den Fries von Phigalia, und vielleicht dürfen wir es dieser Probe glauben, dass man in ihren Kreisen gerade den Gegnern, die man vor allem bekämpfte, die grösste Beachtung gezollt hat. Sind doch die Reliefs der Balustrade die ebenbürtige Fortsetzung der Parthenonskulpturen.

[1] Sauer, Die Metopen des Apollontempels von Phigalia. Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. phil. hist. Classe, 47. B. (1895) S. 245 ff.

[2] Im einzelnen ausgeführt von Kekulé, Balustrade, S. 21, 1. Spalte.

Nur wenige arg zerstörte Bruchstücke sind uns von diesem Monumente übrig geblieben, aber die eine Sandalenbinderin hat genügt, seinen Ruhm allüberallhin zu tragen. Der Enthusiasmus, den sie erweckt hat, ist nicht von heute, antike Wiederholungen und Nachdichtungen sprachen von ihr, ehe sie uns wiedergewonnen war. Sie ist auch nicht die einzige unter ihren Schwestern, die weiter gewirkt hat; die geringen kenntlichen Reste lassen uns allein schon erkennen, dass, nur die Parthenos selbst ausgenommen, kein Teil des gesamten Bildschmuckes der Akropolis einen gleich tiefen Eindruck auf die kommende künstlerische Produktion gemacht hat. Nur in der Litteratur hat es keine Spuren seines Daseins hinterlassen, so wenig wie der Parthenonfries. Die Wirkung des Ganzen an der alten burgbeherrschenden Stelle, die ihm zum Unheil ward, kann man sich dekorativ gar nicht herrlich genug vorstellen, diese reizend bewegten Siegesgöttinnen in luftiger Höhe die gewaltige Bastion krönend, es begreift sich, dass sich Künstleraugen immer wieder dahin lenken mussten. Vielleicht trug auch ein berühmter Name etwas zur Wirkung bei, ein genügender Rechtstitel auf Berühmtheit ist ja die Sandalenbinderin allein. Und hier, wo wir die Nähe eines grossen Künstlers ganz unmittelbar empfinden, müssen wir der Hoffnung für immer entsagen, das Rätsel zu lösen? Das Zauberwort mag vielleicht für uns verloren sein, aber der Lösung können wir stetig näher kommen. Ich lasse vorerst dem Manne das Wort, dessen unvergängliches Verdienst um dieses Werk niemand bezweifeln wird: „Die Balustrade und die Parthenonskulpturen heben sich aus der Masse der übrigen Denkmäler, als für sich alleinstehend, so klar hervor, dass es mir unumgänglich erscheint, sie auch zeitlich dicht aneinander zu rücken. Nicht Phidias selbst ist der Meister der Balustrade, aber sie muss von einem seiner Genossen herrühren, einem hochbegabten genialen Künstler, der den Umschwung und die Befreiung, welche das Auftreten des Phidias herbeiführte, mitschaffend erlebt und verstanden, der einen Hauch der Phidiasschen Seele in sich spürte, der auf der Höhe des Ruhmes und des Könnens stand. Denn die Reliefs der Balustrade bezeichnen nicht den Anfang, sondern das Ende einer Laufbahn."

Dies Ende liesse sich chronologisch ziemlich sicher ansetzen. Die baugeschichtliche Forschung hat zu den glänzenden Triumphen, die sie auf dem Boden der Akropolis errungen, auch die Lösung der vielumstrittenen Frage nach dem Alter des Niketempels hinzugefügt.[1] Sie hat uns Mnesikles' ersten gewaltigen Entwurf zum Propyläenbau kennen gelehrt, und die Mächte, die

[1] Wolters, Zum Alter des Niketempels. Bonner Studien, S. 92ff.

sich, durch sein radikales Vorgehen bedroht, gegen den genialen Meister erhoben und ihn zwangen, sein Werk mit eigener Hand zu verstümmeln; wie er, des endgültigen Sieges seiner grossen Idee sicher, alle Vorkehrungen traf, den Kampf zu günstiger Stunde wieder aufzunehmen, um schliesslich im Nordflügel seines Baues vor dem aufsteigenden Kriegsgewitter die Flagge zu streichen, nachdem er sie im Südflügel vor der Priesterpartei auf Halbmast gehisst hatte. Während er im vollen Zuge war sein Prachtthor aufzurichten, wurde das Terrain der Bastion vor seinem Südflügel in rücksichtsloser Weise tiefer gelegt und der Niketempel darauf errichtet. Fragt man nun nach einer Erklärung für dies plötzliche, völlig unvorhergesehene Aufspriessen des zierlichen jonischen Tempelchens, dessen improvisierter Charakter dem feinen Auge Kekulés nicht entgangen war, so wird man sich kaum dabei beruhigen können, dass er der „monumentale Protest gegen die beabsichtigte Beschränkung der heiligen Bezirke" und ein Siegesdenkmal der Gegner des Mnesikles und des hinter ihm stehenden Perikles gewesen sei. Kann man nicht auch hier nur die Wirkung derselben Ursache sehen, die den raschen provisorischen Abschluss des Propyläenbaues zustande brachte? Der peloponnesische Krieg war in Sicht. Da richteten sich die Gedanken All-Athens an die Stelle hin, um die noch vor kurzem ein harter Streit der Geister ausgefochten war, zum Altar der ungeflügelten Siegesgöttin. Das nur geplante, längst abgewehrte Unrecht musste wett gemacht werden, und so erhob sich denn zum guten Vorzeichen dies steinerne Siegesbild als monumentaler Paian zum Kampf. Es ist nicht unmöglich, nicht einmal unwahrscheinlich, dass der Krieg zum Ausbruch kam, ehe auf dem Nikepyrgos alles fertiggestellt war, indes darin hätte nur ein Grund mehr gelegen, dieses bei dem damaligen finanziellen Stande Athens nicht sonderlich schwerwiegende Unternehmen zu gedeihlichem Ende zu führen. Das letzte war gewiss die Balustrade mit ihren Reliefs, einfach weil sie im ursprünglichen Bauplane nicht vorgesehen war, aber es ist eindringlich genug betont worden, wie bald sich die Notwendigkeit einer solchen Schutzmassregel geltend machen musste, und wenn uns diese Erwägung vielleicht auch nicht zur Annahme berechtigt, ihre Errichtung habe sich unmittelbar an die Erbauung des Tempels angeschlossen, so scheint doch eine starke Wahrscheinlichkeit zu Gunsten des Siegesjahres 425/4 zu sprechen.[1] Gegen den späteren Ansatz

[1] Köhler, Hermes 26 (1891) S. 43ff., dazu Behr, Hermes 30 (1895) S. 447. Die Meinung Furtwänglers, Meisterwerke S. 211, die von Köhler herausgegebene Urkunde beziehe sich auf das Tempelbild der Athena-Nike, kann ich nicht teilen und demnach auch dessen weiteren Schlüssen nicht zustimmen.

neuerer Forscher, die die alte Hypothese von Alkibiades als Stifter wieder aufnehmen, scheint der Fries von Phigalia eine genügende Instanz zu bieten.[1]

Wir wären in schwieriger Lage, wollten wir die Künstler der zwanziger Jahre des fünften Jahrhunderts aufzählen, auf welche die von Kekulé gegebene Definition des Meisters der Balustrade vollständig zutrifft. Kekulé hat es selbst unternommen einer schwachen Spur, die auf den Namen des Mikon, Sohn des Phanomachos, zu führen schien, nachzugehen, und nachdem er den Irrweg gezeigt hat auf den sie führt, die Untersuchung eingestellt. Müssen wir uns bei der Fortsetzung derselben an jener Definition vollinhaltlich festhalten? oder dürfen wir mit Eugen Petersen,[2] und vermutlich nicht mit ihm allein, die Berechtigung, hier das Ende einer Künstlerlaufbahn vorauszusetzen, in Zweifel ziehen. Sind doch weder in der Kunst-, noch in der Litteratur- und Musikgeschichte die Kontroversen, in denen die Ansprüche eines alternden Meisters und eines jugendlichen Schülers gegeneinander abgewogen werden, gerade selten, und Gleichungen mit einem oder zwei Unbekannten dieser Art dürften geradezu unlösbar sein. Petersen, der die Ausschliessung von Phidias zuzugeben geneigt ist, denkt an einen seiner Schüler — geradezu an Alkamenes; einen äusseren Anlass, wenn auch nicht mehr, bietet das Bild der dreigestaltigen Hekate Epipyrgidia, das neben dem Tempel stand. Alkamenes soll hier, unser Gewährsmann ist Pausanias, zuerst die Hekate dreifach gestaltet haben. Ganz zuverlässig ist diese Kunde nicht. Die Dreigestalt der Hekate kennen wir aus Monumenten, deren Stil auf eine Alkamenes vorausliegende Zeit hinweist, und in der kaum übersehbaren Zahl der erhaltenen Hekataien, zu denen Athen ein besonders grosses Kontingent stellt, hat sich noch keines gefunden, das wir mit unserem Meister in Beziehung zu setzen wüssten. Der Beiname der Göttin scheint zu sagen, dass sie von Anfang an auf der Bastion zu Hause war, aber selbst in diesem Falle musste ihr Bild, als der Boden derselben für die Aufnahme des Niketempels tiefer gelegt und mit Marmor bekleidet wurde, weichen, und es ist dann ganz erklärlich, dass es sofort erneuert wurde. Dem Meister waren durch die priesterlichen Auftraggeber die Hände wohl gebunden, seine künstlerische Individualität kam dabei nicht weit in Frage und sein persönlicher Anteil mag sich leicht auf ein Minimum beschränkt haben; das lassen die Kopien vermuten, aber diese Hekate beweist durch ihren unmittelbaren Zusammenhang mit dem Tempel doch auch, dass Alkamenes

[1] Michaelis, Ath. Mitth. XIV, S. 364. Furtwängler a. a. O. S. 222.
[2] Zeitschr. f. öst. Gymn. 1881, S. 276 ff.

zu der fraglichen Zeit an diesem Platz künstlerisch beschäftigt war, und diese Spur verdient unsere volle Aufmerksamkeit.

Das entscheidende Wort steht den Fragmenten der Reliefs zu. Wie verhalten sie sich vor allem zur Aphrodite und zur Hera des Alkamenes. Die Antwort kann, ist die Frage einmal so formuliert, trotz aller Ungunst der Erhaltung, nicht weiter zweifelhaft sein. Wir beginnen mit dem nächstliegenden und auffälligsten, der Verwendung des durchscheinenden Untergewandes. So weit wir nur sehen, sehen wir sie geradezu obligat, wir erstaunen kaum mehr, selbst Athena in der gleichen, ihrem Wesen wenig gerechten Tracht zu finden, aber die Freude an der immer wiederkehrenden, immer wieder variierten Anwendung derselben ist so sinnfällig, dass man meinen könnte, hier sei es zum ersten Male gefunden worden. Ein weiteres, eingehender Beachtung würdiges Moment findet sich in der starken Nutzung jenes, uns von früher her bekannten Mantelmotives, der Dominante im Aufbau der Aphrodite der Gärten. Tafel I der Kekuléschen Edition zeigt es gleich bei drei ihrer Gestalten zweimal, Tafel II wieder an der sitzenden Athene und hier in einer besonders vielsagenden Übereinstimmung, und wenn es die Fragmente der weiteren vier Tafeln nicht mehr geradezu bieten, so hindern sie auch die Annahme der Wiederkehr so wenig, dass Ludwig Otto, der feinsinnige Künstler, dem wir diese Tafeln verdanken, einen dieser Reste (F auf Tf. III) mit dem gleichen Motiv ausstatten konnte. Das verwandte Mantelmotiv der Hera Borghese tritt uns gleichfalls mehrfach entgegen, so auf J. K. Tf. III, T. Tf. V, kurz — mit der einzigen Ausnahme von R, das auch sonst starke Abweichungen zeigt — bildet, wo immer die Erhaltung der Fragmente die Beobachtung ermöglicht, der Kampf zwischen der Bewegung der Figur und der materiellen Schwere des Obergewandes in allen erdenkbaren Stadien eine reiche Fundgrube der reizendsten, wie mit spielender Hand bewältigten Motive. Die schönste aller Lösungen ist die an der Nike, die ein Tropaion schmückt (M). Sie klemmt, um den Oberleib frei zu haben, beide Enden des Mantels zwischen die Beine, das so gespannte Tuch lässt die Umrisse des Unterkörpers deutlich hervortreten und wieder stürzt eine Partie von Faltenzügen, sich vom heraustretenden Körper ablösend, zur Kniebeuge, Wade und Fuss. An ihr lassen sich auch einige technische Kleinigkeiten am besten sehen, die die Gemeinschaft mit den beiden verglichenen Statuen noch weiter betonen, wie die sogenannten Gewandaugen, die herbe Anmut der scharf abgesetzten Zeichnung und anderes, was eben nur gesehen werden kann. Aber ein wesentlicher Unterschied scheint doch in der Gewandbehandlung hervorzutreten. Es

sind die flatternden Gewänder, die sich hier an einigen Figuren finden (A, B, D, T). Einer besonderen Entschuldigung bedürfen sie bei Flügelfiguren, die in raschen Bewegungen dargestellt sind, nicht, und ein Vergleich mit den fliegenden Zeugmassen im Fries von Phigalia genügt, um die vornehme Art ihrer Verwendung ins rechte Licht zu setzen. Der Zug der Vertikalen waltet hier bestimmt vor, sie gemahnen dadurch ein wenig noch an die Schwalbenschwanzstreifen archaischer Zeit, als an ihr überwundenes Vorher. Gerade diese ihre Eigenart weist uns den Weg. Die gleiche Behandlung treffen wir an den Mänadenreliefs und der vatikanischen Tänzerin, die wir gelegentlich der Besprechung der Aphrodite des Alkamenes erwähnten, das dürfte nun für die Frage nach ihren Vorbildern von Wichtigkeit sein. Uns berührt diese hier nicht weiter, wir haben noch eine wesentliche Sache an unseren Niken unbesprochen gelassen, das ist die Art der Komposition. Als Paradigma wählen wir hier die vollendetste, die unvergleichliche Sandalenbinderin.

Die Münchner Glyptothek besitzt in dem schönen Relief No. 136 „Schmückung einer Herme“ eine interessante Umbildung. Die Flügel sind ihr genommen und mit ihr die Unsterblichkeit. Es ist eine Frau geworden, die mit einer Genossin einen Kultakt vollzieht. Eine der Binden, mit der auch sie zur Hermenschmückung beitragen will, ist zu Boden gefallen, eine schwierige Sache, denn sie darf den Kopf nicht vom Objekt ihrer Andacht wegwenden, sie hilft sich aber auf eine sinnreiche Weise, indem sie das Kunststück fertig bringt, die Binde mit der grossen Zehe so weit emporzuheben, dass sie mit der Hand darnach langen kann, und nun steht Falte für Falte die Sandalenbinderin vor uns. Ein anderer Text zur selben Melodie, aber dem nüchternen Poeten versagen wir den Dank. Im Grund hat er sich nichts weiter zu Schulden kommen lassen, als auszuführen, was Petersen in seiner Recension des Kekuléschen Werkes für die Würdigung dieser Figur verlangt hat, mit der formalen auch die sachliche Bedeutung verbunden und „da war das Blümlein weg“.

Um das Recht des „formalen“ Motives als solches hier zu erweisen, hat man auf gleiche Züge im Parthenonfries hingewiesen; so unbestreitbar es auch ist, bleibt es doch immer lehrreich, jene Zeugen zu vernehmen. Die Jünglinge, die in Vorbereitung zum panathenäischen Festzuge ihre Toilette in Ordnung bringen, rüsten sich ganz im Sinne der alten, den Vasenmalern so liebgewesenen kriegerischen Rüstungsscenen. Das Anmutige an Gestalten, die in medialer Handlung begriffen sind, weiss jede erwachende Kunst zu nutzen; ihre belebende Wirkung machen sie zunächst im Kontrast

am besten geltend, dann erlangen sie nachgerade ihr eigenes Recht und schliesslich wird das „formale“ Motiv zum formenden, zur Idee, die sich die Gestalt komponiert und sie erfüllt. Und je weniger von stofflicher Schwere ihr anhaftet, desto tiefer und rein künstlerischer ist ihre Wirkung, das gilt gleicherweise nach oben, der poetisch-religiösen Sphäre, wie nach unten, dem Genre zu. Der geschichtliche Moment für die volle Kraftentfaltung des formenden Motives ist erst dann gegeben, wenn die Kunst zur auf eigenen Füssen stehenden Grossmacht geworden, zu Athen erst, als Mnesikles im Namen des künstlerischen Ideales die Schranken der altheiligen Bezirke zu durchbrechen versuchte.

Die Sandalenbinderin ist nur prima inter pares, was hier an ihrem Beispiele zu zeigen versucht ward, gilt für alle ihre Schwestern, und wir können es uns ersparen, es an ihnen weiter zu erläutern, aber vielleicht wäre es noch bequemer gewesen, diese Erörterungen gleich dort auszuführen, wo wir zu ihnen zum ersten Male ansetzten, bei der Besprechung des Enchriomenos. Damit schliesst sich die Kette des Indicienbeweises; die äusseren Anhaltspunkte bot uns die Hekate, indem sie die zeitliche und örtliche Möglichkeit uns vergewisserte, die inneren fanden wir in der völlig unzweifelhaften formalen wie geistigen Übereinstimmung mit seiner Weise, und so besitzen wir, wenn nicht alles trügt, in einem der herrlichsten aller Werke antiker Kunst die originale künstlerische Handschrift des Meisters Alkamenes.

Die neue Erkenntnis rückt eine alte gar vielfach gestreifte Frage in Vordergrund, die Frage, ob und in wie weit Alkamenes an den Skulpturen des Parthenons teil habe. Angeregt wurde sie durch die in alter wie neuer Zeit stets angenommene enge Verbindung mit Phidias, und sie wird um so dringender, je mehr die Forschung Abstand nehmen gelernt hat, hier alles und jedes mit diesem grossen Namen zu decken. Wir haben früher der Anschauung Kekulés von der engen Zusammengehörigkeit der Parthenonskulpturen und der Balustradenreliefs gedacht, und dürfen den Leser namentlich auf die klare und erschöpfende Auseinandersetzung hinweisen (S. 21), in welcher er das Verhältnis dieser Reliefs zu den Giebelskulpturen behandelt, die er mit der Betonung der Verwandtschaft der Sandalenbinderin mit den „sitzenden und liegenden Frauengestalten des Ostgiebels“ beginnt. Damit ist deutlich auf das Prachtstück desselben, die Moirengruppe gemünzt, der es vor allem gilt. Ist die adeligste aller, die gelagerte Moira vielleicht die leibliche Schwester der Sandalenbinderin und des Originales der Aphrodite von Fréjus? Die Antwort auf diese Frage hat

uns ein Fundstück geboten, das die Zahl der erlesensten Kleinode unseres Antikenbesitzes gemehrt hat. In dem herrlichen Torso des Berliner Museums — „ein überaus köstliches Bruchstück der edelsten attischen Kunst“[1] — wird wohl jeder mit seinem glücklichen Wiederentdecker eine Aphrodite derselben Hand erkennen, die jene „Thauschwestern“ schuf, und damit erledigen sich die Ansprüche des Meisters der Aphrodite der Gärten wohl endgültig. Die beiden Aphroditebilder sind ihrer ganzen Auffassung nach gründlich verschieden. Dort machtvoll ruhige Geschlossenheit, deren imponierende Wirkung gesteigert wird durch attributive Zuthaten, die recht bedeutsam an die alte Art der Göttertypik noch gemahnen, hier die Göttin im Hauskleid, in schlichter, freier, lebenswarmer Erscheinung, deren sinnlicher Reiz in echt künstlerischer Auffassung ihr wahres Attribut darstellt.

Wohl mag Kekulé mit dem Künstlernamen Agorakritos für die Statue ans dem Palazzo Brazzà das Rechte getroffen haben, wenigstens geht, was wir von der Rhamnusierin hören, mit dieser gut zusammen, aber die Ausschliessung des grossen Rivalen hier erfolgt bei ihm aus einer ganz anderen Anschauung über dessen künstlerische Weise, die er für die altertümlichere und ihn für den älteren hält, und somit können wir für denselben von dem ihm dort in den Parthenongiebeln so reichlich eingeräumten Platz in keiner Weise Gebrauch machen. Aber damit streifen wir bereits die Kontroverse über die chronologische Frage und es dürfte nun an der Zeit sein, die Nachrichten, die uns aus dem Altertum über Meister Alkamenes zu Gebote stehen, zu betrachten und an ihre Verwertung für die Erkenntnis seiner Persönlichkeit zu schreiten. Das ist leider keine sehr einfache Sache, denn so gering das Material an und für sich ist, es ist doch schlechterdings unmöglich, dasselbe ganz unter einen Hut zu bringen. Plinius bezeichnet ihn als Athener und Schüler des Phidias, und fügt seiner Angabe mit dem Zusatz „quod certum est“ eine Art Legalisierungsklausel hinzu, die zunächst die umgekehrte Wirkung ausübt, indem sie uns als Zeugnis einer stattgehabten Kontroverse dient. Wir brauchen hier auf eine spätere Nachricht von dunkler Herkunft, die seine Heimat nach Lemnos verlegt, nicht Rücksicht zu nehmen, die gegnerische Behauptung liegt bei Pausanias vor, der ihn nur als Zeitgenossen des Phidias kennt und ausdrücklich in die dritte Generation vor Praxiteles ansetzt, was genau dasselbe sagen will. Von der westlichen Giebelgruppe des olympischen Zeustempels, die er ihm zuschreibt, wissen wir heute, dass sie kurz vor die Mitte des fünften Jahrhunderts fällt,

[1] Kekulé, Über eine weibliche Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenongiebelfiguren.

dagegen steht das zweite bestimmt datierbare Werk, die Gruppe für Thrasybul im thebanischen Herakleion, nur noch ganz knapp am Rande dieses Jahrhunderts. Geradezu unvereinbar sind diese Daten nicht, aber nur als Anfangs- und Endpunkte verwertbar, und da nur mit minimalem Spielraum. Das sieht nun von vornherein nicht sehr wahrscheinlich aus, indess bei dem zufälligen und sprunghaften Wesen unserer litterarischen Überlieferung kann auch das Unwahrscheinliche Recht behalten. Dazu kam noch die Frage nach der Hera im zerstörten Tempel und Mardonios, und den olympischen Funden folgten solche im „Perserschutt" der Akropolis, die mit jenen merkwürdige stilistische Übereinstimmung zeigten. Das Misstrauen regte sich und Heinrich v. Brunn schrieb in seiner früher erwähnten Diatribe gegen die „Verdoppelungen" im Jahre 1880: „Ob ein bis jetzt im Verborgenen schleichender Alkamenes sich ans Licht der Öffentlichkeit wagen wird, bleibt abzuwarten." Er erblickte in der That erst sieben Jahre später in einem Dorpater Universitäts-Programm das Licht der gelehrten Welt. Aber sonderbar, während jeder der früheren „Doppelgänger" sich sofort als ein älterer oder jüngerer seines Namens zu erkennen gab, sind wir diesmal bezüglich des neuen Alkamenes in völlig verschiedener Lage gewesen. Wer an Plinius geglaubt hat, für den gab es nun einen älteren mehr, wer dem Pausanias traute, der hatte nun einen jüngeren Alkamenes dazu. An Versuchen, an dem einen Alkamenes festzuhalten, hat es freilich nicht gefehlt, ja man hat es an jedem der beiden Enden versucht. Die Tradition vom olympischen Westgiebel ist an und für sich in der überlieferten Form schlechtweg unhaltbar, und für Alkamenes steht die Frage nur, entweder (gegen die Tradition) beide Giebel oder nichts; aber auch die Herakles-Athenagruppe ist vor absonderlichen Vermutungen nicht verschont geblieben. Indes wir stellen uns nun einmal auf den Standpunkt dieser Anschauung, und da wird denn zunächst die Aufteilung der geringen litterarischen Habe nötig, die auch unlängst zwei Forscher, allerdings in wenig übereinstimmender Weise, unternommen haben. Während Six[1] die Teile gleich gross macht, stellt Koepp[2] die These auf, der „ältere" Alkamenes sei der berühmte gewesen. Dem jüngeren, nicht berühmten, weist er zunächst nur das Anathem des Thrasybulos zu, fügt aber zugleich eine wichtige Mitteilung Doerpfelds hinzu, aus welcher hervorgeht, dass das Goldelfenbeinbild des Dionysos Eleuthereus, also ein besonders wichtiges Stück des Kataloges, gleichfalls diesem unberühmten angehören müsse. Auch diesmal ist es die bau-

[1] Journal of hell. stud. X (1889) S. 111.
[2] Jahrb. V (1890), S. 275.

geschichtliche Forschung, die uns den rechten Weg zeigt. Doerpfeld hat festgestellt, dass der Tempel, in dem er stand, jünger sein müsse als die perikleischen Bauten, „weil er samt dem Fundament der Basis aus einem Material (Breccia) bestehe, das bei den perikleischen Bauten gar nicht vorkommt, und erst etwa vom Jahre 400 ab häufig verwendet wird". An diesem Punkte hat Reisch eingesetzt.[1] Der Beginn des Nikiasfriedens wird das Signal zur Erneuerung der durch den Krieg unterbrochenen Bauthätigkeit gewesen sein, und die Datierung des Tempels in diese Zeit darf wohl als sehr wahrscheinlich betrachtet werden, zumal ein erheblich späterer Ansatz durch die politischen und finanziellen Verhältnisse Athens kaum denkbar wäre. Die kolossale Tempelstatue, über die wir bisher leider nur recht wenig ermitteln können, wird damit den Jahren 420—415 etwa zugewiesen. In die nächste Nähe fällt denn auch die Hephaistosstatue des Meisters, deren Vollendung Reisch mit guten Gründen in Olympia 90,4 (421/20) verlegt. Unmittelbar daran scheint sich sein Asklepios in Mantinea anzuschliessen, die Bundes-Jahre 420—18 laden zu dieser Annahme förmlich ein. Wir haben früher darauf hingewiesen, wie gerade das Jahr 418 hier keine unübersteigliche Schranke zu bieten scheint, und ebenso halten wir es kaum für notwendig, die Kolossalgruppe im Herakleion zu Theben als seinen Schwanengesang zu erklären. Eine ernste Schwierigkeit, die künstlerische Thätigkeit des Meisters bis in das erste Decennium des vierten Jahrhunderts erstrecken zu lassen, liegt nicht vor, aber immerhin müssen wir mit Reisch den Höhepunkt in die Zeit des Nikiasfriedens setzen. Plinius nennt ausdrücklich die athenischen Tempel als Schauplatz seiner Thaten, und Pausanias zählt eine Reihe dieser Tempelbilder auf: Aphrodite, Hera, Ares, Hephaistos, Dionysos. Die grosse Aktion der Erneuerung der athenischen Tempel und ihrer Bilder, die konsequente Fortsetzung der perikleischen Neugestaltung der Akropolis hat offenbar in Alkamenes ihr künstlerisches Haupt gehabt, mit ihr trat er das Erbe seines Meisters an. Die Balustrade des Nikotempels, die sich zeitlich so eng an die grossen Aufträge, die ihm zu teil wurden, anschliesst, mag vielleicht sein Meisterstück gewesen sein, was die Legende bekanntlich von seiner Aphrodite der Gärten behauptet. Sein Geburtsjahr hat Reisch, dem alten Akmeschema folgend, auf „kaum später als 460" berechnet, aber die Wahrscheinlichkeit eines früheren Ansatzes dürfte eher eine geringere sein, ihn kann nur der, so weit ich sehe durch nichts begründete Wunsch, ihm an den Parthenongiebeln eine Hauptrolle

[1] Der Dionysos des Alkamenes, Eranos Vindobonensis, S. 1 ff. Eine Art Resumé Amelung, Einzelverk. No. 279.

zuzuschreiben, hervorrufen. Dieser „jüngere“ Alkamenes ist gewiss nicht der unberühmte, er hat ausser der olympischen Giebelgruppe kein Stück aus dem Werkeverzeichnis, das man aufzuteilen sich mühte, abzugeben. Für seinen Enchriomenos, seine Aphrodite, Hera, Hekate, Dionysos und Hephaistos sind die Beweise bereits erbracht, es bliebe bloss der Ares zu Athen übrig, über den wir bis jetzt keine weitere Kunde haben, und den man doch nicht darum allein für den älteren mit Beschlag belegen kann, welchem man vielleicht die nicht ganz unfehlbare Formel zurufen darf: Non videbis annos Petri.

Wäre auch das Zeugnis für jenen „älteren“ Alkamenes des olympischen Westgiebels weniger anfechtbar, es führt von ihm kein Weg zum Meister des Enchriomenos, dessen genetische Voraussetzung Phidias heisst. Die alten Kunstfreunde, die die beiden Namen gern in einem Atemzuge nannten, mag sich auch dadurch die Stellung beider zu einander in der Überlieferung verschoben haben, sind nicht zu tadeln. Aber Alkamenes' Schaffen bedeutet nicht die stillstehende, passive Beharrlichkeit gegenüber dem hereinbrechenden Ungestüm der realistisch-malerischen Richtung, es ist die lebendige, organische Weiterbildung und Entfaltung der grossen Tradition. Die Legende lässt ihn über Agorakritos siegen, weil die Athener dem Parier gegenüber ihren Landsmann begünstigen; man thut ihr gleiches Unrecht wie unserem Meister, wenn man sie für Historie nimmt, sie ist nichts als ein Gleichnis, das nur den tiefsten Kern der Sache trifft. Phidias hat die Hegemonie der attischen Kunst begründet, wie sein Kampfgenosse auf dem Schildrelief der Parthenos die des attischen Demos. Vor ihm hatte die attische Schule nur lokale Bedeutung und selbst auf dem heimatlichen Boden hielt sie dem vereinten Vordringen von Nord und Süd und von den Inseln her, Paros voran, mühsam Stand. Das war alles mit einem Schlage anders geworden. Durch Apollodor ward Athen, für einen Augenblick wenigstens, das Centrum der Malerei, während noch kurz zuvor der gewaltige Thasier hier souverän geschaltet hatte. Nun war auch die Palme der plastischen Kunst Athen zugefallen, und heimische Hände hatten die Tempel und Hallen errichtet, in die sie ihre Wunderwerke einfügte. Der attische Genius hatte auf der ganzen Linie gesiegt, aber mit Phidias' Tode kam der gewaltige Bau ins Wanken. Der Nordgrieche Zeuxis, der Sikyonier Polyklet, sie galten im nachperikleischen Athen als die grössten in der Malerei und Plastik, und eine neue Generation war im Aufstreben begriffen, die in den Parthenonskulpturen wie in den Bildern der bunten Halle nicht viel mehr als interessante Antiquitäten sehen mochten. Dem Atticismus war auf dem

Gebiet der bildenden Kunst nur zu helfen, wenn sich für Phidias ein Nachfolger fand, der sein Banner mit Ehren weiter tragen konnte. Das war Alkamenes. Seine ganze künstlerische Art ist durch und durch attisch. Jenes leichte, feine Etwas, sprachlich gleich schwer auszudrücken wie zu verkennen, jenes lässig Vornehme, das aber von dem, was wir Eleganz nennen, so fern ist wie vom Monde, das uns anzieht ohne zu packen, ergreift ohne zu rühren, so dass wir seine befreiende Gewalt in voller, ungebrochener Stärke an uns erfahren, entströmt allen seinen Werken. Sein Streben geht nicht in erster Reihe auf anatomische Probleme, wenigstens nicht auf die tektonische Behandlung des Körpers, hier hält er an der überkommenen Weise fest, und von den motorischen interessieren ihn nicht die letzten und gewaltsamsten, sondern gerade die kleinsten und feinsten, diejenigen, in welchen der Leib seine natürliche Schönheit am wirksamsten entfaltet. Nach der gleichen Tendenz neigen auch alle seine Gewandprobleme, die ihn am intensivsten beschäftigt zu haben scheinen. Er findet die künstlerische Rolle des Gewandes nicht darin, den Leib unsichtbar zu machen, sondern seine Schönheit möglichst zur Geltung zu bringen. Der durchscheinende Chiton ist zuerst durch ihn in der Plastik zu Ehren gekommen, aber auch durch ihn erst seinem vollen Werte nach behandelt worden, denn nicht darauf allein beruht sein Reiz, dass es sich eng an die Formen des Körpers anschmiegt und sie verrät, sondern indem es durch die leisesten Regungen desselben in Fluss gerät, ruft es sinnfällig den Eindruck inneren Lebens hervor. Sein ganzes künstlerisches Schaffen steht unter dem Banne eines Schönheitssinnes, der gar oft die Fesseln der Tradition sprengt. Hierin begegnet er sich mit Zeuxis, aber seine völlig plastisch angelegte Natur lässt ihn auch den Reiz malerischer Schönheit, der ihm nicht fremd ist, dem plastischen Empfinden unterordnen, davon legen die Niken der Balustrade und vor allem der Kopf des Enchriomenos deutliches Zeugnis ab. Vor allem ist er aber hierin der Vorläufer des Praxiteles. Wir werden sehen, welch tiefen Eindruck seine Werke unserem Meister gemacht haben, und wie oft er direkt und mit unverkennbarer Absicht an ihn anknüpft. Wäre der zeitliche Unterschied nicht so unüberbrückbar gross, der Versuchung, sie miteinander in nahe persönliche Beziehung zu setzen, wäre kaum zu widerstehen. Aber mit den zwei Generationen, die sich nach Pausanias zwischen ihnen schieben, wird es so ziemlich seine Richtigkeit haben; nach allem was wir bisher annahmen, beträgt die Differenz doch mehr als fünfzig Jahre und Alkamenes stand demnach etwa in der Mitte zwischen Praxiteles' Vater, Kephisodot und seinem homonymen

Grossvater. Der Knabe Praxiteles mag ihn wohl gekannt haben und freundliche Beziehungen zwischen Alkamenes und Kephisodot denken auch wir uns gerne, zumal, wie wir sehen werden, ein zeitlicher und kausaler Zusammenhang zwischen zweien ihrer Werke erweisbar sein dürfte, aber auch das giebt uns keinen Grund, mit Reinach diesen zum Schüler des anderen zu machen. Reinach hat, da er den älteren Praxiteles für eine fragwürdige, moderne Erfindung hält, die Hände frei, wir müssten, ohne alle Not, zu seltsamen Hypothesen greifen. Die überragende Bedeutung des Mannes konnte noch in der zweiten Generation lebendig weiter wirken, hat sie doch ihre Kraft bis zu Ende der Antike nie völlig verloren.

VIERTES KAPITEL.

KEPHISODOTOS.

Es ist nicht gerade viel, was wir vom Vater unseres Meisters wissen, und selbst an dem Wenigen haftet mancher Zweifel, doch dem Schöpfer der Eirene gebührt nicht bloss um seines grossen Sohnes willen ein Blatt der griechischen Kunstgeschichte, er gehört schon durch dieses eine Werk zu ihren anziehendsten Gestalten. Seine Bedeutung als Mitbegründer des grössten griechischen Künstlergeschlechtes kündet das Fortleben seines Namens, der mit dem des ersten vereint sich weiter vererbte, so lange es noch gutgriechische Künstlernamen gab. Für uns ist er in erster Reihe der lebendige Träger der Tradition zwischen dem Praxiteles des fünften und jenem des vierten Jahrhunderts, aber gerecht wird man ihm nur, erfasst man ihn, ein wenig allgemeiner, als den Mittler der beiden grössten Jahrhunderte hellenischer Kunst. Denn wie er bedingt erscheint durch die ganze Summe der voraufgegangenen Leistungen, so bedingt er wieder in gleichem Maasse den stolzen Bau der kommenden Herrlichkeit, und gerade jene ganz einzige Vereinigung phidiasscher Hoheit mit praxitelischem Liebreiz lenkt unser Auge immer aufs neue zu seinem uns wiedergegebenen Meisterwerke.

Als Brunn[1] im Jahre 1867 den Nachweis erbrachte, die einst von Winckelmann „Ino-Leukothea mit dem Bacchuskinde“ benannte Gruppe der Glyptothek sei eine Kopie der kephisodotischen Eirene mit dem Plutoskinde, da traf er auf seinem Wege mit anderen Forschern zusammen. Stephani hatte bereits 1859 die gleiche Lösung empfohlen, Stark 1865 sie weiter ausgeführt und in Overbecks Schriftquellen findet sich zur betreffenden Pausaniasstelle eine Frage notiert, deren Antwort unterwegs war. Die äussere Anregung zur erneuten wissenschaftlichen Beschäftigung mit dieser Gruppe hatte der erste Monograph des Praxiteles gegeben,[2] der zum Winckelmanns-

[1] „Über die sog. Leukothea.“ Abhandlungen der k. bayr. Akad. 1867.

[2] Friederichs, Arch. Zeitung 17 (1859), S. 2.

tage des Jahres 1858 sie der gelehrten Welt wieder in Erinnerung brachte. Die pietätvolle Anknüpfung an den Heros unserer Wissenschaft bot sie ihm zunächst durch ihre Herkunft aus der Villa Albani, und wenn er seine Deutung bekämpft hat, ohne sie durch eine richtige zu ersetzen, so berührt es uns jetzt doch besonders sympathisch, dass er Winckelmanns Ausspruch voranstellt, der sie das Werk eines der vornehmsten griechischen Künstler nennt. Nicht ihm war die Erfüllung dieses wie eine Verheissung klingenden Wortes beschieden, aber darum soll doch nicht vergessen werden, wie weit er dafür den Weg geebnet hat. Er hat zuerst die Wiederholung der Gruppe auf einer Münze von Athen nachgewiesen, den attischen Charakter des Werkes klar empfunden und zutreffend geschildert, seine Entstehung ins vierte Jahrhundert angesetzt, während man vor ihm an Phidias und seine Schule gedacht hat. Das Rätsel löste sich von selbst, als auf einem besser erhaltenen Exemplar jener Münze das Füllhorn in der Hand des Kindes erschien.

Fig. 7. Eirene in München mit dem Plutoskind vom Piräus.

Von dem Werke Kephisodots erfahren wir nur durch Pausanias, der es zunächst in seiner Periegese Athens (I, 8, 2) ohne Nennung des Künstlernamens erwähnt. Die Eirene stand beim sogenannten Tholos nächst den Statuen der Eponymen und neben ihr ein uns

rätselhafter Amphiaraos.[1] Er erinnerte sich ihrer, als er in Theben (IX, 16,1) vor einer Tyche mit dem Plutoskinde stand, und nennt nun plötzlich den früher verschwiegenen Meisternamen. Diese Ideenassociation wird uns sofort verständlich. Der ähnliche Vorwurf war es nicht allein, der sie hervorrief, das thebanische Bild hatten der Athener Xenophon und der Thebaner Kallistonikos gemeinsam gefertigt, der erstere hatte Kopf und Arme (wohl mit Einschluss des Kindes), der andere den Rest, die Draperie, geliefert, wir werden uns demnach die aus dem Gewand hervortretenden Teile aus feinerem Marmor zu denken haben. Den Meister, dem hier der Löwenanteil zufiel, hatte Pausanias kurz vorher genannt (VIII, 30,10), als er in Megalopolis die grosse Göttergruppe sah, die jener in Gemeinschaft mit Kephisodot ausgeführt hatte, und nun erwachte in ihm die Erinnerung an den Meisternamen des athenischen Bildwerkes. So dankbar wir ihm hierfür auch sind, es geschah dennoch zur Unzeit und musste die Vorstellung erwecken, als ob diese thebanische Tyche eigentlich nur eine autorisierte Übersetzung der Eirene gewesen sei. Wie sich nun der einmal gesponnene Faden von selbst weiter spann, haben wir bereits gesehen, es war Hirngespinnst, aber möglicherweise hat die thebanische Tyche ihre Abstammung doch nicht verleugnet.[2]

Fig. 8. Dresdener Plutoskind (nach einer Phot. von Dr. Herrmann).

[1] Die Litteratur über diesen bei Hitzig und Blümner, Pausanias I, S. 158. — Warum da der Verfasser noch immer als Urheber einer verfehlten Vermutung, die er doch durch den Aufsatz im Eranos Vindobonensis, S. 142, selbst erledigt hat, verantwortlich gemacht wird, ist ihm fast ebenso unerfindbar, wie dass er in der nächstfolgenden Anmerkung für eine Behauptung aufkommen soll, die ihm stets ebenso ferne gelegen ist wie jedem anderen Fachmanne.

[2] Die Gruppe im Tycheheiligtum, wie dieses selbst, wird wohl kurz nach 316, dem Datum des Wiederaufbaues der Stadt, anzusetzen sein. Die Nachricht des

Von dem hohen Ruhm der Eirene giebt die Reihe der Repliken und monumentalen Reminiscenzen genugsam Kunde[1], seine vornehmsten Zeugen sind die Pariser Gruppe und die Münzen. Mag man immerhin auch die Wirkung des stofflichen Inhaltes in Abrechnung bringen, es erübrigt noch genug für den Meister. Die Huldigung, die an jene fürstliche Adresse gerichtet ward, gilt ihm in gleichem Maasse, und auch die Kyzikener Münze, welche anfangs dazu herhalten musste, gegen Brunns Entdeckung ins Feld geführt zu werden, scheint nach den Beobachtungen, die über jene Prägstätte vorliegen, ähnliches zu bedeuten.[2] Für die Rekonstruktion des Originales kommen neben dem Münchener Exemplar nur die Münzen und der Plutos vom Piräus in Betracht, jene geben der Göttin Füllhorn und Scepter wieder, dieser das rechte Kind.

Im schlichten monumentalen Aufbau, im ruhigen, breiten Stand ruft

---

Pausanias (IX, 7,1), der als die am meisten Hilfsbereiten nächst den Athenern und Messeniern die Bewohner von Megalopolis nennt, wird durch Xenophon, der hier wie dort arbeitet, förmlich illustriert. Auch der grosse thebanische Altar der Söhne des Praxiteles (Paus. IX, 12,4) dürfte in dieselbe Zeit fallen. Über den Synoikismos vergl. M. Holleaux, Sur une inscr. de Thebes, Rev. d. et. gr. 1895, S. 7ff.

[1] 1) München, Glyptothek, No. 96 des Brunnschen Verzeichnisses. Die Litteratur dort und Friederichs-Wolters No. 1210. Von den zahlreichen Abbildungen sei bloss erwähnt Brunn-Bruckmann No. 43.

2) u. 3) Rom, Museo Torlonia. Abgeb. Visconti No. 240 u. 290, das erstere Exemplar auch Clarac 316,1 R. „Niobé?" und Arch. Zeit. 1859, Tf. 1234, schon von Friederichs als Replik erkannt, jetzt als Niobe, das zweite nach dem Münchener ergänzt. Das Plutoskind ist hier ebenso modern wie die Niobide dort, der ärger misshandelte der beiden Torsi ist der bessere.

Das Plutoskind allein übrig:

4) Athen, Nationalmuseum, im Piräus gefunden. Kavvadias No. 175, Fr.-Wolters No. 1211, abgeb. Ath. Mitth. VI (1881), Tf. 13,1, vergl. S. 363ff. (U. Köhler).

5) Dresden, Hettner No. 29. Als Dionysoskind auf einem Felsen sitzend, einen Vogel in der Hand, abgeb. Leplat, Tf. 62, Clarac 375,2 R. Von Treu erkannt und jetzt von den Ergänzungen befreit. Der aufgesetzte Kopf ist zugehörig.

Eine besonders interessante Variation bietet eine Gruppe des Louvre, No. 2431, bekannt unter dem Namen Messalina und Britannicus, abgeb. Clarac 160,6 R., Bernoulli, Röm. Iconographie II, S. 361, die übrigen Abbildungen bei Reinach, Gaz. arch. 1887, S. 285. Hier hat höfische Devotion einer fürstlichen Dame das Plutoskind in die Hand gegeben. Nicht hierher gehört das palatinische, jetzt im Thermenmuseum befindliche Fragment, Matz-Duhn I, 355, bei Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. [4]II, S. 13, Anm. 7, von dem noch die Rede sein wird. Worauf sich die Notiz im Arch. Anz. 1861, S. 161, also lange vor der Entdeckung der Eirene, bezieht, ist mir unbekannt geblieben; die dort von Friederichs besprochene Marmorgruppe des vatikanischen Gartens harrt noch der Auffindung.

Münzen.

1) Attische Kupfermünze, oft abgebildet, Friederichs, Arch. Zeit. 1859, Tf. 123,1, S. 4, Anm. 8, Brunn, a. a. O. S. 25, vergl. U. Köhler a. a. O. S. 365.

2) Kyzikenische Kupfermünze des Maximinus Thrax, Wieseler, Denk. d. a. K[3]. No. 99a.

[2] Wolters, Jahrb. VIII (1893), S. 174f.

die Gestalt der Eirene die Erinnerung an Phidias hervor. Ihr geschlossenes dorisches Gewand ist uns in gleicher Gürtung von den Jungfrauen des Parthenonfrieses wie vom Fries des Niketempels und den Karyatiden des Erechtheions her bekannt, Standbein ist das linke, das rechte tritt, im Knie gebogen, ein wenig zurück. Zur Ausgleichung der Last, die ihr linker Arm trägt, weicht der Oberleib leicht nach rechts, doch das Haupt neigt sich in sanfter Wendung dem Kinde zu, so dass die Gleichgewichtslinie gerade durch den Scheitel geht. Wir haben das gleiche Prinzip der Massenverteilung bereits am Enchriomenos und der Aphrodite der Gärten kennen gelernt, und erinnern wir uns, wie an dem ersteren jene Linie durch den feinen Strahl Öl förmlich sichtbar gemacht wurde, so können wir hier kaum an einer völlig bewussten Herübernahme zweifeln. Das wird noch klarer, wenn wir, die unter dem Gewand verborgenen Umrisse der Gestalt verfolgend, in wenn gleich starken Hemmungen, denselben Rhythmus erkennen. Aber gerade die Weise, in der diese entlehnten Elemente hier verwendet sind, wie sie sich harmonisch mit einer anderen künstlerischen Grundauffassung verbinden, um in ihr aufzugehen, giebt uns deutlich Kunde von einer starken künstlerischen Eigenart. Der monumentale Charakter ist auch in der Gewandbehandlung streng gewahrt. Ein reicheres Spiel von Faltenzügen tritt nur auf dem Überschlag hervor und bringt die Bewegung des Oberleibes klar zum Ausdruck, von da ab ziehen sich die Steilfalten in langen, einförmigen Streifen zu den Füssen herab, nur der hervortretende Oberschenkel verursacht eine wohlthuende Unterbrechung. Aber trotz ihres Canelluren-Charakters fehlt es nicht an kleinen, das Auge fesselnden Zufälligkeiten. Die Scheide beider Gebiete bildet der Faltenquerzug, der durch die Schürzung des Gewandes über dem Gürtel entsteht, die einzige mit feiner Berechnung malerisch frei behandelte Partie. Sie findet ihre Fortsetzung an den von den Ärmeln herabhängenden Gewandenden, die trotz der Schärfe der Behandlung doch schon an die Art seines grossen Sohnes gemahnen; der Mantel ist, fast möchte man sagen zum letzten Male, in alter Weise gerändert. Den Gesamteindruck dieser Gewandung hat Friederichs in die kürzeste Formel gebracht. „Das Gewand der Eirene zeigt eine schöne Mischung von Ernst und Zufälligkeit, von Anmut und Würde.“ Das lockenumwallte, leise sich neigende Haupt mit seinem „sanft träumerischen Blick“, seinem holdselig mütterlichen Ausdruck hat in all den Schöpfungen früherer Tage nicht seines Gleichen. Wohl fühlen wir uns an archaische Aphroditeköpfe mit ihrem feierlich leisen Lächeln, dem *μειδίαμα σεμνὲν καὶ λεληθὸς* der Kalamis-Sosandra gewiesen, aber wir empfinden hier doch mehr als eine

blosse Steigerung des bereits Halbverschollenen. „In keinem der uns erhaltenen antiken Werke ist soviel Innigkeit und Wärme der Empfindung, die aber noch ganz in den Grenzen der Plastik bleibt“ urteilt Friederichs (Bausteine S. 229), er bedenkt die Komposition der Gruppe mit dem höchsten Lob und doch kannte er nur die verfehlte Restauration. Nun da wir das echte Kind wieder besitzen und ihr wenigstens im Abguss zurückerstatten konnten, haben wir neue ungeahnte Schönheiten hinzu entdeckt, die unsere Abbildung dem Leser ohne weiteres vermitteln wird. Sein stark zurückgebogener Kopf korrespondiert in der Bewegung auf das glücklichste mit dem seiner Pflegerin, die lieblichen Züge, die so auffällig an den kleinen Dionysos der praxitelischen Hermesgruppe erinnern, lassen uns den Tausch gegen das schelmische Erosköpfchen leicht ertragen, das rechte Händchen langt nach wie vor liebkosend zum Kinne der mütterlichen Göttin, während das linke sich um das Füllhorn legt, und nun tritt das Ethos der Gruppe wie ihre plastische Geschlossenheit noch klarer hervor.

Der Gedanke an ein Madonnenbild mit dem Jesuskinde drängt sich mit innerer Notwendigkeit jedem auf, der vor dieser Gruppe steht, gleichviel mit welchen Vorbedingungen für ihr Verständnis er an sie herantritt. Indes wäre das Madonnenhafte hier nur für empfindsame Seelen vorhanden, läge es nicht mit voller Bestimmtheit in der Erscheinung des Werkes selbst, dann wären wir vielleicht noch in der glücklichen Lage, das Original des Meisters selbst mit dem seines Sohnes zusammen zu halten, denn es hat gar sehr den Anschein, als wäre die Eirene Kephisodots vor nicht allzulanger Zeit als Madonnenbild zu Grunde gegangen. In einem, Smyrna, den 8. Oktober 1672 datierten Briefe des Jesuiten Babin an den Abbé Pécoil, Kanonikus zu Lyon, der einen ausführlichen Bericht über das damalige Athen und seine heidnischen und christlichen Altertümer giebt, einem der frühesten und wichtigsten Dokumente für den Zustand der Stadt in der Türkenzeit, wird unter anderem auch erwähnt, der griechische Erzbischof habe seine Residenz auf den antiken Fundamenten des Hauses des heiligen Dionysios des Areopagiten, anstossend an dessen zerstörtes Kirchlein neben dem Brunnen, der einst dem Apostel Paulus zum Versteck gedient. Er fährt dann fort: Les Francs qui n'ont à Athénes que la chapelle des pères Capucines, comme au paravant ils n'avoient que celle des pères Jesuites, disent que des massons ayant trouvé sous terre parmi les ruines de cette ancien eglise grécque une statue de marbre, qui représentoit la sainte vierge tenant son fils entre les bras, l'Archévêque defunt, aussitôt qu'il la vist, la mit en pieces, de peur que les Latins n'eussent cet argument contre les Grecs, et ne leur

objectassent que S. Denis honoroit les images en bosse, puisqu'on en avoit trouvé une dans les ruines de sa maison qui joint cette eglise.

Die Stelle nun, wo dies letzte Opfer des Ikonoklastenwahnsinns gefunden wurde, liegt innerhalb des Bereiches, in dem Pausanias einst die Eirene mit dem Plutoskinde sah, und so hat denn Ross[1] lange vor Brunns Entdeckung deren Identität vermutet und nach dieser vielfache Zustimmung gefunden. Wenn wir, wie billig, bezüglich der topographischen Seite der Frage uns der Führung der Fachmänner überlassen, so dürfen wir doch einem viel erwogenen Einwand archäologischer Natur nicht aus dem Wege gehen.

Die vom Erzbischof vernichtete Statue war aus Marmor, die Technik der Münchener Gruppe scheint sehr bestimmt auf ein Bronzeoriginal zu weisen, und da diese von Brunn in einer eingehenden Analyse dargelegte These allgemeine Annahme gefunden hat, so lässt sich die ihr widerstreitende Deutung des Babinschen Berichtes nur durch Heranziehung einer Hilfshypothese festhalten. Das Bronzeoriginal wird zu Pausanias Zeiten bereits in Rom gewesen und an Ort und Stelle durch eine Marmorkopie vertreten worden sein, und als Beispiel ward auf den thespischen Eros des Praxiteles gewiesen, an dessen Statt der Perieget nur mehr die Kopie des Menodoros zu Gesicht bekam. Brunns stilistische Beobachtungen sind vollkommen zutreffend, aber der daraus gezogene Schluss ist nicht der einzige mögliche. Wäre er es, wir würden uns dann nicht bloss einen so seltsamen Ausweg gefallen lassen müssen, wir kämen auch noch zu sonst allerlei seltsamen Konsequenzen. Die Giebelgruppen von Ägina und Olympia zeigen alle die spezifischen Eigenschaften der Bronzetechnik in noch höherem Maasse, die man oft genug an ihnen demonstriert hat, ohne dabei einen anderen als den streng kunstgeschichtlichen Gesichtspunkt ins Auge zu fassen. Hingegen hat man die Kennzeichen der Marmortechnik bisher immer nur an Werken einer späteren Zeit aufgezeigt. Die gloria marmoris beginnt ebenso mit Praxiteles, wie die gloria penicilli mit Zeuxis, sie ist bedingt durch das Hinüberströmen der malerischen Empfindung in die Plastik und das aufgehende Gestirn des weiblichen Ideales. Vorher behauptet der Bronzestil mit der ihm verschwisterten Chryselephantintechnik, vor allem in der monumentalen Kunst, seine Alleinherrschaft, und der Marmor trägt, bis seine

[1] Ross, Hellenika, S. 80, Anm. 10, Köhler, Hermes, VI, 99, Ath. Mitth. VI (1881), S. 368, Lolling in J. Müllers Handb. d. klass. Alt. III, S. 316, Anm. 10, Harrison-Verrall, Mythologie and Monuments of ancient Athens, S. 65 ff. Dagegen Wolters Arch. Jahrb. VIII (1893), S. 173.

Zeit gekommen war, deren Charakter mit der gleichen Treue, mit der er einst in der Frühzeit der hellenischen Kunst der Holzschnittweise gefolgt war.

Das von unserem Periegeten gespendete Lob seiner Erfindung hat Meister Kephisodotos wohl verdient. Er hat hier zum ersten Male zwei mythische Wesen in sinniger Weise eng vereint, die, obgleich sie begrifflich zusammenpassen wie Ursache und Wirkung, bis dahin weder im Mythos noch in der Kunst in nähere Beziehung getreten waren. Aristophanes' Komödien mit beider Namen würden allein genügen dies zu lehren, sie lehren aber noch, mit welcher Sehnsucht das Athen seiner Zeit nach diesen Göttern rief. Und doch ist diese Gruppe keine Allegorie, wenigstens gebärdet sie sich nicht als solche. Eirene ist Tochter des Zeus und der Themis, Plutos Sohn des Iasion und der Demeter, aber ursprünglich agrarischer Natur, den blinden Alten des Aristophanes kennt die bildende Kunst nicht, sie kennt Plutos bloss als Knaben. Eirene hat alten Kult, in Athen die Synoikesien, das Gründungsfest der Stadt, brachten ihr unblutige Opfer. Die Dichtung hat „der schönsten der Göttinnen" die allerbesten Beinamen gegeben, keiner ist älter, keiner verdienter als der „Kurotrophos", so nennt sie Hesiod wie Euripides. Sie teilt dies Prädikat mit vielen, besonders mit der mütterlichen Erdgöttin, sie ist wie diese Plutodoteira, Göttin des Reichtums. Da lag es denn nahe, der allgemeinen Pflegemutter das Kind Plutos speziell zuzueignen, aber das Nächstliegende war auch in diesem Falle nur genialer Intuition erreichbar. Dafür bietet sich uns ein recht merkwürdiges Beispiel. Den Hermes, der das Dionysoskind den Nymphen bringt, hat die alte Kunst oft genug dargestellt, auf Vasen, Münzen und Reliefs sehen wir regelmässig den Gott mit dem Kleinen dahin eilen, um sich seines Auftrages wie seiner Bürde möglichst rasch zu erledigen. Kephisodotos schuf dies Thema zum Hermes um, der das Bacchuskind pflegt, das, wie es bis jetzt den Anschein hat, leider spurlos verlorene Vorbild des praxitelischen Meisterwerkes.[1]

[1] Über einen missglückten Versuch, den in Arndt-Amelung, No. 103—105, veröffentlichten Hermes mit dem Dionysoskinde des Giardino Boboli als eine Kopie des Werkes in Anspruch zu nehmen, vergl. Furtwängler, Meisterw. S. 424 und Amelung, Führer durch die Ant. zu Florenz, No. 199. Die von ersterem ausgesprochene Vermutung, der Dionysosknabe wäre hier Zuthat des Kopisten, hat sich auch dem Verfasser aufgedrängt, und an schlagenden Beispielen für solche Willkür fehlt es nicht, wie die Gegenüberstellung des Herakles Chiaramonti und Albani, Furtw. a. a. O. S. 574/5, des Dresdner „Jünglings", No. 681, mit einer Replik in Kopenhagen bei Jacobsen (Abguss in Dresden), und die erwähnte Pariser Frauenstatue mit dem Plutoskinde zeigen. Für die Vorstufentheorie lässt sich dies Werk demnach kaum verwenden, aber auch das Original der Bronze, Rev. arch. 1884, II, Tf. 4, kann hierfür nicht in Betracht kommen, Furtwängler a. a. O. setzt es um 400, das Dionysoskind weist jedoch, wie sich später ergeben wird, bestimmt auf nachkephisodotischen Ursprung.

Die Götter im Hauskleide! So ist denn die sociale Umgestaltung bis in den Olymp gedrungen, auch dort beginnt die Persönlichkeit, ihre Rechte geltend zu machen. Dies plötzliche Hervorbrechen des bisher vom Staatszweck mühsam zurückgedrängten privaten Empfindens hat naturgemäss auch auf die Kunst einen mächtigen Rückschlag geübt und befruchtend wie zerstörend nachgewirkt. Wir werden dessen Spuren noch allenthalben finden können, aber müssen doch fürchten unserer Eirene Unrecht zu thun, wollten wir gerade vor ihr diesem Gedanken nachhängen; trägt doch gerade sie ganz offenkundig staatliches Gepräge, wie sie uns denn zum ersten Male kenntlich aus Prägestätten des Staates erschien. Die Eirene ist als politisches Bildwerk in die Welt getreten, und dies war der Hauptgrund ihrer Popularität.

Politische Bildwerke waren damals zu Athen nichts neues. Das früheste wird wohl die Gruppe der Tyrannenmörder sein, die in ihren beiden Ausgaben einst in nächster Nähe der Eirene stand. Auch sie ist ein beliebtes Münzbeizeichen gewesen und hat im demokratischen Athen etwas von der ungeheuren Popularität genossen, die Harmodios und Aristogeiton umgab. Von Myrons Werken erscheint seine Marsyas-Athenagruppe auf Münzen; vor der prächtigen lateranensischen Kopie des Marsyas wird man zur Annahme neigen, diese Ehre gelte lediglich der künstlerischen Bedeutung des Werkes, aber dann fragt man vergebens, warum so viele mehr bewunderte in unseren numismatischen Kabinetten keine Spuren zurückgelassen haben. Die Gruppe verherrlicht in durchsichtigem, mythischen Gewande den Triumph Athens über Theben, und dass just der Neuathener aus dem frisch errungenen Eleutherai dies Denkmal schaffen musste, trug wohl nicht viel weniger als dessen berühmter Name zur Popularität des Werkes bei, das sogar gleich den Tyrannenmördern von Vasenmalern kopiert ward. Ganz anders, doch nicht minder deutlich, sprach das von Alkamenes ausgeführte Weihgeschenk Thrasybuls und seiner Genossen im thebanischen Herakleion. Die Erinnerung an das alte gute Verhältnis zwischen Athena und Herakles war damals recht zeitgemäss. Der attischen Sitte, Staatsurkunden mit einem ihren Inhalt versinnlichenden Relief zu versehen, danken wir eine Reihe köstlicher Kunstwerke, die uns namentlich durch ihre zeitliche Bestimmbarkeit besonders wertvoll sind. Sie beginnt bereits in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, erreicht jedoch ihren Höhepunkt im vierten; wir haben im früheren Kapitel anlässlich der Herafrage von ihnen bereits Kenntnis genommen. Auch sie gehören zu den politischen Bildwerken.

Diese Eigenschaft der Eirene schien von Anfang an die Lösung der zeitlichen Frage zu verheissen. Was brauchte es mehr als nach dem

passendsten unter den zahlreichen kurzlebigen Friedensverträgen auszulugen, die Athen zu Beginn des vierten Jahrhunderts schloss, und man hat sich in der That schnell geeinigt, dafür den nach dem Seesiege des Thimoteos bei Leukas abgeschlossenen (Olymp. 101,1 = 375 v. Chr.) zu erklären. Als Brunn diese Datierung vorschlug, that er es im guten Glauben, damals sei erst der Eirenekult in Athen eingeführt wurden. Diese Voraussetzung ist längst hinfällig geworden, aber seltsamerweise ohne die darauf beruhende Folgerung zu gefährden; man hat nur versucht, die Entstehungszeit der Eirene innerhalb des gegebenen Zeitraumes genauer zu umgrenzen und sogar das plinianische Akmedatum, Olymp. 102, für Kephisodot geraden Weges aus der Eirene abzuleiten. Der Grund dieser Erscheinung ist leicht verständlich, denn eben dies Akmedatum und das mit ihm anscheinend so trefflich stimmende der Gruppe in Megalopolis, schien für den Mangel eines Zeugnisses Ersatz zu bieten. Nun ist auch der Pfeiler zusammengestürzt und mit ihm die ganze bisherige Kephisodotchronologie.

Wir haben von diesem Ereignis schon früher Kenntnis genommen und es erübrigt nur mehr die Konsequenzen desselben auch für die Eirene zu ziehen. In ihrer nächsten Nachbarschaft erwähnt Pausanias die Ehrenstatue des Kallias als Denkmal des von alter und neuer Historiographie so heiss umstrittenen Kimonischen Friedens. Besteht hier ein Zusammenhang, dann ist wohl die Kalliasstatue nach der Eirene orientiert worden und nicht umgekehrt. Die Aufrichtung jener hat man jüngst vermutungsweise der kononischen Zeit zugeschrieben und spätestens in diese auch die Eirene anzusetzen, verlangt unsere Kephisodotchronologie ziemlich gebieterisch. Ist sie dann etwa ein Denkmal des Königsfriedens? Es lässt sich füglich bezweifeln, ob die Begeisterung für ihn in Athen hinreichend war eine solche Blüte zu treiben, indes das Plutoskind in ihrem Arm und der Kallias neben ihr, das sieht doch fast aus, als wäre all das Für und Wider der attischen Beredsamkeit hier auf seine kürzeste monumentale Formel gebracht worden. Aber die bisher stillschweigend festgehaltene Voraussetzung, der gesuchte Anlass könne nur in der äusseren Politik Athens zu finden sein, bedarf noch der Prüfung, und gegen sie entscheidet die Eirenestatue im Prytaneion neben jener Hestias wie das Friedensopfer am Synoikesienfeste, die sie auch als Schirmherrin des inneren Friedens erkennen lassen. Auf dem Gebiete der inneren Politik giebt es jedoch nur ein Ereignis, mit welchem sie in Zusammenhang gebracht werden könnte, die Wiederherstellung der Demokratie im Jahre 403. Das würde eine Rückdatierung von dreissig Jahren zur Folge haben, und angesichts einer solchen Differenz müssen wir eine autoritative

Entscheidung von der stilkritischen Betrachtung erwarten, deren Ausspruch nicht zweifelhaft sein kann. Wäre die Eirene nicht gleich bei ihrer Wiedergeburt mit jenem auf das Jahr 375 ausgestellten Taufschein erschienen, dann hätte eine unbefangene stilistische Prüfung wohl bald den rechten Weg gewiesen, so übte selbst die starke Vermehrung des einschlägigen monumentalen Materiales, voran die festdatierten Urkundenreliefs, nicht mehr die rechte Wirkung, man fand sich damit ab so gut man konnte, bis schliesslich der grosse Künstler zum Ersten der Archaisten ward.[1] „In der Stilisierung des Gewandes folgt sie dem um etwa sechzig Jahre früher blühenden Stil und stellt sich in Gegensatz zu der ganzen grossen Entwicklung, die dazwischen liegt." Liest man dort weiter, so erfährt man auch, welche politische Erwägungen Kephisodot dabei leiteten, wagt man aber den Versuch, statt erklären zu wollen, wie ein solches Werk im Beginne des zweiten Drittels des vierten Jahrhunderts zu erklären wäre, die Fragestellung umzukehren und den Platz festzustellen, den ihre Formensprache der Eirene anweist, dann ist die Antwort gegeben. Im kunstgeschichtlichen Sinne verständlich ist sie nur an der Schwelle des vierten Jahrhunderts.[2] Somit lenken sich unsere Blicke auf die dem unglücklichen Ausgange des peloponesischen Krieges folgende Revolution und die unter spartanischer Vermittelung erfolgende Versöhnung zwischen den von Thrasybulos geführten Aufständischen im Piräus und der städtischen Regierung, über welche wir nun der aristotelischen Politeia (Kap. 38 und 39) manche Erweiterung unseres Wissens verdanken. Das Ehrendekret für Rhinon und seine Genossen, seine sofortige Wahl zum Strategen liess über die Loyalität beider vertragschliessender Parteien keinen Zweifel, der Leidenskelch war bis zur Neige geleert und nun schienen mit der Eintracht der Bürger und der Wiedererlangung der Verfassung glückliche Tage für den schwergeprüften Staat heraufzuziehen. Dass hiermit der psychologische Moment für die Errichtung eines monumentalen Wahrzeichens gegeben erscheint, bedarf keines Nachweises, alles weiteren Suchens aber enthebt uns eine Thatsache, die uns erst durch diese Annahme in ihrer ganzen Bedeutung verständlich geworden ist.

Wir haben früher im Replikenverzeichnisse kurz des im Piräus gefundenen Fragmentes gedacht. Dieser Fund hat seiner Zeit nicht geringes Erstaunen verursacht und seltsame Vermutungen wachgerufen, die man bei Köhler (a. a. O. S. 366, Anm. 2) und Kavvadias nachlesen kann, an letzter

[1] Furtwängler, Meisterwerke, S. 514.

[2] Die gleiche Datierung der Eirene ist übrigens bereits von P. Arndt, Festschr. für Overbeck, S. 99 und zu Einzelvkf. No. 433/4 ausgesprochen worden.

Stelle zugleich mit dem sie erledigenden exakten Fundberichte. Das Erstaunen ist nicht ungerechtfertigt, denn die Replik eines berühmten, in Athen aufgestellten Werkes im Piräus wiederzufinden, bleibt ein bisher jeder Analogie entbehrendes Ereignis, und doch ist die Sache noch verwunderlicher, als sie auf den ersten Augenblick aussieht. Das Piräusfragment stammt nicht von einer Replik der Eirenegruppe, sondern ist der Rest einer Duplik; es ist original. Hält man den Abguss neben das entsprechende Stück des doch nicht geringen Münchner Exemplares, so leuchtet diese Erkenntnis unmittelbar ein. Lenken wir zuerst den Blick auf den Vergleich der Gewandpartien, wie dürftig und verblasst erscheint hier alles gegen den Reichtum dort. Die zu voller Körperlichkeit heraustretenden Hauptmotive des Faltenzuges umspielt eine Fülle kleiner Nebenmotive, die bis ins kleinste mit feinem Verständnis hingesetzt, alle in der Polyphonie des Ganzen aufgehen. Darum löst sich auch das Gewand frei vom Leibe, zu dem es sich trotz seiner derberen Stofflichkeit doch ähnlich verhält, wie das an der Aphrodite des Alkamenes, während es am Münchener flau und verkümmert anklebt. Der Vergleich der beiden Körper ändert nichts an dem Verhältnis, das hier besonders deutlich an der Bauchfalte und der Partie um den Nabel sichtbar wird und dessen Differenz eine bekannte Grösse ergiebt, den Abstand zwischen Original und Kopie. Wir können das Experiment fortsetzen, indem wir das Dresdner Fragment, welches durch seinen antiken Kopf einen wichtigen Vergleichungspunkt mehr bietet, an die Stelle des Münchner treten lassen. So lange man es mit diesem zusammenhält, erscheint es erheblich besser, setzt man es ein, so schwindet dieses Plus zu einer Quantité négligeable.

Der Sinn der Duplik im Piräus ist nun ohne weiteres verständlich, fast wie die doppelte Ausfertigung eines Vertragsdokumentes. Ein sofortiges Ineinanderaufgehen der beiden Parteien war im gegebenen Falle nicht vorgesehen, hatte doch jede die Bezahlung ihrer Kriegsanleihe auf sich genommen und in dem gleichen Anathem, mit dem beide ihren Dank den Göttern aussprachen, war ein neues Unterpfand patriotischer Gesinnung. Eines besonderen, welches die Piräuspartei noch in Theben aufrichten liess, der Kolossalgruppe des Alkamenes, haben wir bereits früher gedacht, und so vereinigen sich denn hier die beiden, für das Werden unseres Meisters entscheidenden Namen. Wir aber dürfen es wohl als eine besonders glückliche Fügung bezeichnen, dass uns trotz des Zerstörungsberichtes über die Eirene doch gerade jenes Stück vom Werke des Vaters im Originale wiedergegeben ward, dessen wir für den Vergleich mit dem Originalwerk des

Sohnes am dringendsten bedurften, sie ruft uns ein berühmtes Wort des Begründers unserer Wissenschaft in dankbare Erinnerung.

Wir haben zu der oben nur zur Hälfte wiedergegebenen Äusserung Friederichs' den Schluss hinzuzufügen, „ähnlich wie auf dem Orpheusrelief und einigen Grabsteinen, die ihrer Stimmung nach dieser Gruppe verwandt sind, das Empfindungsleben mehr durch Gebärden als durch sprechende Mienen ausgedrückt ist." Diese innere Verwandtschaft des Orpheusreliefs, an welches man, sobald das Schlagwort Stimmung fällt, immer zuerst zu denken pflegt, ist unleugbar. In der Darstellung der Sage ist der dramatische Höhepunkt gewählt, da die wiedergewonnene Eurydike durch Schuld des Gatten nun endgültig dem Hades verfällt. Orpheus hat das Verbot, sich umzusehen, übertreten, zärtlich fasst er die seine Schulter berührende Hand der Gattin und in Seligkeit versunken blicken beide sich an, da ergreift schon Hermes leise deren Rechte zum Zeichen des verhängnisvollen Aufbruches. Es ist gar deutlich erzählt, welcher Versuchung Orpheus erlag. Eurydike, der sein Verhalten unverständlich blieb, hat ihn voll dankbarer Sehnsucht angerufen — dies drückt jene Handauflegung aus — und da vergass er des dem Hades gegebenen Versprechens.

Der tiefe, nachhaltige Eindruck dieser Schöpfung steht in umgekehrtem Verhältnis zu dem Aufwand von Mitteln, mit dem er erzielt ward. Es ist immer wieder darauf hingewiesen worden, wie hier der Ausdruck der Affekte bis auf das Äusserste gemildert erscheint, und doch wirkt gerade dies Pianissimo der Gebärdensprache ergreifender, als wenn alle Register aufgezogen wären. Innigkeit verträgt nicht viel Geräusch, darüber dachten die Alten noch strenger als wir, wird doch der „Laie" auch hier, wie Friederichs so hübsch vom Antlitz der Eirene gesagt hat, „mehr Miene" wünschen. Das Orpheusrelief ward seither als das vornehmste Stück jener kleinen Monumentengruppe, die unter dem Schlagwort des „Dreifigurenreliefs" Gegenstand eindringender Studien und Kontroversen geworden ist, vielfach behandelt,[2] doch würde das Eingehen in die so zahlreich aufgeworfenen Fragen uns vom Wege ablenken, wir dürfen uns daher auf die chronologische beschränken. Dafür ist als nächstes Vergleichsobjekt allezeit der Parthenonfries in Betracht gezogen worden. Schon Friederichs fand, dass der Hermes in seiner Erscheinung merkwürdig mit dessen

[1] Vergl. Reisch, Griech. Weihgeschenke, S. 130 ff., Michaelis, Röm. Mitth. VIII (1893), S. 201 ff., Leo Bloch, Griech. Wandschmuck. Zum Orpheusrelief noch Puchstein, Arch. Jahrb. V (1890), S. 113, Anm. 77, Pallat a. a. O. IX (1894), S. 20, der als Meisternamen Agorakritos, und Furtwängler, Meisterw. S. 120, der Alkamenes in Vorschlag brachte.

Jünglingsgestalten übereinstimme. „Es ist derselbe Schnitt des Kopfes mit den kleinen, auch noch zu hoch stehenden Ohren, und das graziöse Motiv des aufgeschürzten Rockes findet sich dort ebenso.“ Vergleicht man ihn aber mit den Zunächststehenden, wie dem Jüngling mit dem kleinen Diener auf der Platte 42 des Nordfrieses oder auf Platte 12 des Westfrieses, so werden wir tiefergehende Unterschiede gewahr. Wohl ist der Umriss des Kopfes im Grossen und Ganzen derselbe geblieben, doch sind in der Gesichtsbildung wie im Ausdruck völlig neue Elemente zu spüren. Die alten, scharfgeränderten Züge sind einer virtuosen Formbehandlung gewichen, die in der malerischen Empfindung bereits dem Typus skopadischer Köpfe präludiert. Auch nach einem Künstlernamen hat man in der nächsten Nähe des Parthenonfrieses gesucht, die vier erhaltenen Repliken lassen den Schluss auf einen recht klangvollen nicht unwahrscheinlich erscheinen, und so ward denn Alkamenes wie Agorakritos in Vorschlag gebracht. Doch Eurydike hat gar wenig von der Aphrodite der Gärten und der Hera des einen und wohl nicht viel mehr von jenem Aphrodite-Typus, den wir mit dem anderen in Verbindung gebracht sahen, weit näher steht sie der Eirene. An sie erinnert nicht bloss die Haltung im allgemeinen, die Behandlung des Gewandes zeigt bis ins einzelne Übereinstimmendes. Indes die Frage nach dem Autor mag als derzeit wohl unlösbare zurücktreten, da doch die alte, von ihren Urhebern nicht als solche empfundene Aporie ihre Lösung erhalten hat, wie ein Werk förmlich in einem Atem mit der Eirene und dem Parthenonfries zusammengebracht werden konnte. Dürfen wir es in das vorletzte Jahrzehnt des fünften Jahrhunderts datieren, so erklären sich die Nachwirkungen der phidiasschen Zeit ohne weiteres, der Anfangspunkt der künstlerischen Laufbahn Kephisodots wird aber dem Beginne desselben sehr nahe gerückt werden müssen. Und was den Hinweis auf die „einigen Grabreliefs“ anlangt, damit sind jene Familienscenen gemeint, die wie keine der künstlerischen Neuschöpfungen dieser ideenreichen Zeit deren eigenstes Wesen offenbaren. Um wie viel verständlicher aber wird uns in solcher Umgebung das erste göttliche Familienbild. Dass es nicht das einzige blieb, das Kephisodot schuf, haben wir bereits bemerkt.

Von seiner Bronzegruppe des Hermes mit dem Dionysoskinde scheint nichts auf uns gekommen zu sein als die dürre plinianische Notiz, und wenn uns der Verzicht auf Veranschaulichung aus naheliegendem Grunde hier besonders schwer fällt, so mahnt doch dazu die Thatsache, dass es uns bis heute nicht geglückt ist, von dem wiedererstandenen Originalwerke seines Sohnes auch nur eine Kopie nachzuweisen. Andererseits bietet aber das

sich stetig mehrende Vorkommen des gleichen Motives in späten Bronzen doch einen leisen Hoffnungsschimmer; denn wenn irgendwo, so müsste doch da eine Spur desselben zu erwarten sein. Der Verfasser muss nun bekennen, das Fahnden nach einer solchen längst als hoffnungslos aufgegeben zu haben, als sie ihm zu seinem freudigen Erstaunen ein Zufall förmlich in die Hand spielte in Gestalt eines niedlichen bronzenen Dionysosknäbleins, das seine Aufmerksamkeit zunächst nur als Überrest einer Gruppe gleichen Inhaltes beanspruchte.[1] Eine naheliegende Beobachtung führte ihn jedoch bald weiter. Die Kopfhaltung des Kindes ist, beispielsweise mit dem praxitelischen verglichen, von einer auffallenden Gewaltsamkeit. Das Haupt starr in den Nacken zurückgeworfen, das Antlitz nach oben gekehrt. Dafür giebt es zunächst nur eine, aber eine schlagende Analogie — das echte Plutoskind. Und so wenig im übrigen einem, dem einzelnen liebevoll nachgehenden Vergleich hier Anhaltspunkte geboten werden, die allgemeine stilistische Ähnlichkeit ist evident. Ferner ergab sich noch, dass die Vereinigung dieser Figur mit ihrem Pfleger hier anderer Art gewesen sein muss als dort und bei Praxiteles; die Rille für den Einsatz am Hinterteil weist eine Tiefe auf, die ihre Erklärung findet, wenn wir die als „variante du type praxitelien" mehrfach behandelte Pariser Bronze heranziehen, wo, wie wir jetzt sehen, dasselbe Kerlchen auf einer Falte der über den Arm geworfenen Chlamys des Hermes Platz genommen hat.[2] Der Typus der Pariser Bronze stand aber auch früher schon nicht mehr vereinzelt da, und der Rückschluss, dass er direkt von Kephisodot abhängig sei, liegt nun nahe genug. Eine weitere erwünschte Bestätigung dieser Vermutung gewährt uns das früher zitierte Telephoskind der Heraklesgruppe im Museo Chiaramonti. Da spielt die Löwenhaut die Rolle der Chlamys, und Telephos ist ganz in gleicher Weise eine Variante unseres kephisodotischen Jung-Dionysos[3], wie der kleine „Britannicus" der Pariser Gruppe eine des Plutosknaben.

Fig. 9. Bronze im Besitz von Dr. Pollak.
Rückseite auf S. 103.

[1] Im Besitze Dr. Pollaks, der sie mir für meine Zwecke gütigst zur Verfügung stellte.

[2] Notice des br. ant. du Louvre No. 655. Waldstein, Journ. of. hell. stud. III (1882), S. 107 mit Tafel. Héron de Villefosse, Gaz. arch. 1889, S. 95, Tf. 19.3, wo sie mit der Bronze von Autun (19.2) dem praxitelischen Hermes zur Seite steht. Collignon hist. de la sculpt. gr. II, S. 292, Fig. 151, ist sie mit derselben Fig. 150 ihm gegenübergestellt. Letztere allein, Reinach, Br. fig. de la Gaule rom. (Musée St. Germain en Laye) No. 57.

[3] Eine zweite geistreiche Umwertung desselben Themas ist der bekannte „Knabe

Die Pariser Bronze gewährt uns freilich nicht mehr als eine nur in ihren grossen Zügen verlässliche Nachbildung des Originales, schon die ihr nächststehende Bronze von Autun stimmt nicht weiter. Vermuten möchte man freilich, die Traube in ihrer erhobenen Rechten sei praxitelisches Gewächs, wir dürfen aber, zumal da ein Blick auf das Wiener Vorlegeblatt A. XII uns der monumentalen Lebenskraft des kephisodotischen Werkes noch weiter versichert, der Zuversicht Ausdruck geben, des Ratens bald überhoben zu sein, und wollen für jetzt mit zwei sicheren Erkenntnissen, die das künstlerische Verhältnis zwischen Vater und Sohn scharf beleuchten, vorlieb nehmen. Kephisodot schliesst sich mit seinem nackten, in der Chlamys getragenen Dionysosknäblein der mythischen Tradition enger an als Praxiteles.[1] Das bedarf keiner weiteren Erläuterung, aber ebenso klar sehen wir jetzt, warum der praxitelische Hermes seine Chlamys ablegte. Dieser malerisch so wirksame Zug ist uns nun genetisch verständlich geworden.

Fig. 10. Bronzegruppe im Louvre.

Mit der eben behandelten Gruppe erwähnt Plinius im Erzgiesserbuch zugleich die Statue eines Redners manu elata, persona in incerto est. Wir dürfen uns hier auf eine frühere ausführliche Darlegung berufen, in der gezeigt worden ist, wie die geringfügige Änderung des manu elata in manu velata sowohl den Schleier des Inkognitos lüftet, wie die auffällige Fassung der plinianischen Nachricht

mit der Maske" des Kapitols, Helbig, Führer No. 595, Friederichs-Wolters, 1587, abgeb. Clarac 283,5 R. Unter der schweren Silensmaske blickt das kephisodotische Dionysoskind lachend hervor. Damit erklärt sich die seltsam gezwungene Haltung ungezwungen. Eine schlagende Analogie bietet die vorher erwähnte Redaktion der Sandalenbinderin von der Nikebalustrade.

[1] Die nächste Analogie hierfür bietet der Typus der Athene, die in ihrer Ägis das Erichthonioskind birgt, vergl. Stark, Memorie dell Instituto II, Tf. IX, S. 243 ff. Berlin, Ant. Sc. No. 72, Furtwängler in Roschers myth. Lex. S. 702, Milchhoefer, Arch. Studien (Festschrift für Brunn) S. 48. Auf die nahe Verwandtschaft der Leydener Bronze mit der Eirene hat schon Stark hingewiesen und auch Furtwängler hat dieselbe nachdrücklich betont; nun tritt sie noch bestimmter hervor (erstreckt sich aber nicht mit auf die späteren Variationen, wie Milchhoefer zu glauben scheint), was wir, ohne uns derzeit weiter vorzuwagen, konstatieren wollen.

erklärt.[1] Sie bezieht sich demnach auf die, durch die demosthenisch-aischineische Kontroverse berühmt gewordene bronzene Solonstatue, die um das Jahr 393 (Ol. 97) auf der Agora von Salamis errichtet wurde. Als ein erfreuliches Zusammentreffen darf es begrüsst werden, dass Arthur Milchhoefer in einer gleichzeitig erschienenen Arbeit auf die Unmöglichkeit hinwies, den „bisher ohne Anstoss hingenommenen" Wortlaut der Pliniusstelle gelten zu lassen.[2] Der Weg, den er zur Hebung einschlug, den Contionans in einen Betenden zu verwandeln, ist freilich methodisch verfehlt und führt in die Irre; aber das fast völlige Seitenstück, welches seine überzeugende Lösung des Eubulidis digitis computans, als das attische Sitzbild des Chrysippos, dessen Geste gleichfalls Objekt gelehrter Kontroverse war, bietet, entschädigt uns hierfür reichlich. Das Ergebnis jener Untersuchung ist in zweifacher Hinsicht bedeutsam, einmal indem es uns ein festes Datum der Thätigkeit Kephisodots kennen lehrt; ein ehrender Staatsauftrag zehn Jahre nach der Schöpfung der Eirene lässt wohl die Vermutung aufkommen, dieses Jahrzehnt habe dem Abschlusse seiner Künstlerlaufbahn näher gestanden als dem Beginne; und nun das Gewandmotiv, für welches wir die Sophoklesstatue des Laterans als klassisches Beispiel besitzen, ist der zweite hoch anzuschlagende Gewinn, den wir vielleicht für die Forschung nach den Draperiestudien seines Sohnes noch weiter zu verwerten hoffen dürfen.

Sehr wenig wissen wir von den helikonischen Musenstatuen Kephisodots zu sagen. Pausanias[3] sah dort zwei Chöre, den ersten ganz von seiner Hand, vom zweiten nur ein Drittel, während die übrigen sechs Strongylion und ein uns unbekannter Olympiosthenes zu gleichen Teilen gearbeitet hatten. Die Verbindung mit Strongylion giebt uns für die eine Gruppe die Gewähr, dass es sich hier um den Vater des Praxiteles handelt, doch ist der Schluss von dieser auf die andere umsoweniger zwingend, als die gleichzeitige Aufstellung zweier vollständiger Exemplare nicht recht verständlich scheint. Man hat angenommen, es wäre hier die später typische Neunzahl der Musen in der bildenden Kunst zum ersten Male zur Geltung gelangt, und den Einfluss der alten Trias, der in der einen Gruppe zu Tage tritt, erkannt, wohl mit Recht, aber dieser Umstand spricht nicht für die Pausanias allerdings selbstverständliche Identität. Das Zusammenarbeiten Kephisodots mit Strongylion bot der alten Kephisodotchronologie eine kaum zu bewältigende Schwierigkeit, die sich durch die Annahme, der Berührungs-

[1] Der Contionans des älteren Kephisodot, Eranos Vindobonensis, S. 142.
[2] Festschrift für Brunn (Arch. Studien), S. 39.
[3] IX, 30, 1 = Ov. Schriftqu. 878.

punkt liege am Ende der Laufbahn des einen und am Anfang derer des andern, nur scheinbar heben liess, bei dem heutigen Stande unserer paläographischen Kenntnisse würde nun auch dieses Mittel versagen, denn die auf der Akropolis wiedergefundene Basis seines trojanischen Rosses mit der Künstler- und Donator-Inschrift[1] ist nicht unerheblich älter als die Anspielung in den Vögeln des Aristophanes, Vers 1128 (Olymp. 91,2 = 414), auf dies Werk und wird etwa 440 anzusetzen sein; demnach gehört auch jetzt noch die Musengruppe in die Frühzeit Kephisodots.

Trotz des fleissigen Suchens in unserem Monumentenvorrat hat sich hier nun so gut wie keine Spur dieser helikonischen Musen nachweisen lassen, und doch wurden sie nicht übersehen, als man Hellas wie Italien nach altberühmten Kunstwerken zum Schmuck der neuen Reichshauptstadt durchforschte; sie sind im Senatsgebäude von Konstantinopel verbrannt. Erst die hellenistische Zeit hat in ihrem gelehrten Drange nach allgemeiner Bildung die kanonischen Musentypen geschaffen, indem sie jeder Muse ihr besonderes Departement endgültig zuwies und sie demgemäss individualisierte. Die aufgeworfene Frage, ob dieser Prozess mit unserem Kephisodot begonnen habe, werden wir wohl seit dem Musenrelief von Mantinea und dem Chigischen als negativ erledigt betrachten dürfen, und ebensowenig werden wir uns in die vertiefen, ob er auf die Typenentwicklung einen besonderen Einfluss geübt habe; denn wie es mit den hiefür wie für so manches andere verwerteten Thespiaden seines Sohnes steht, davon später.

Über die Minerva mirabilis und den Altar des Zeus Soter im Piräus haben wir unsere Meinung in aller Kürze bereits gesagt, die geltende Anschauung, der wir entgegentraten, hat aber jedenfalls den Vorteil gehabt, dass man in den Museen wie Bilderbüchern eifrig nach einer, dem älteren Kephisodot anzupassenden Athena gefahndet hat, selbstverständlich nicht ohne Erfolg. Nur dem letzten dieser Versuche, der zugleich die früheren erledigt, haben wir besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Wolters[2] glaubt in einer Neapler Athenabüste, die aus der grossen herkulanischen Villa stammt, eine Kopie nach Kephisodot erkennen und auf diese berühmte Soteira zurückführen zu dürfen. Seine Vermutung stützt sich in erster Linie auf die kaum wegzuleugnende Ähnlichkeit mit der Eirene, die sich allerdings mehr in der Gesichtsform und im „Sentiment" ausspricht, als auf

[1] Loewy, Inschr. gr. Bildh. No. 52.

[2] Arch. Jahrb. VIII (1893), S. 173 ff., wo die drei dort erwähnten Exemplare abgebildet sind, das kapitolinische auch bei Arndt-Amelung, Einzelvkf. No. 433/4, vergl. den Text S. 33.

der Übereinstimmung von Einzelzügen ruht. Zur weiteren Verstärkung dient sowohl der Umstand, dass unter den Büsten jener Villa sich auch eine Kopie nach dem polykletischen Doryphoros gefunden hat, wie weitere Wiederholungen dieses Athenakopfes auf einer zweiten Herme des Neapler Museums und einer des Kapitols, ein viertes Exemplar befindet sich in Petworthhouse.[1] Zweifellos steckt hinter diesen Kopien ein namhaftes Original. Gleichzeitig hat auch Furtwängler[2] die herkulanische Büste veröffentlicht und kurzweg Phidias gutgeschrieben, er konnte noch nachträglich eine Polemik gegen Wolters einfügen. Man wird ihm ohne weiteres zugeben, die Neapler Athena geht auf ein Werk zurück, das älter ist als die Eirene und „alle bestimmten Kennzeichen des fünften Jahrhunderts" aufweist, vielleicht auch „sogar der Zeit nahe um die Mitte desselben". Damit entfällt dann für ihn, der an dem einmal hergebrachten Eirenedatum festhält, jeder Anlass, dem Woltersschen Ansatze weiter zu folgen. Für uns mag die Sache anders liegen, doch wäre wohl auf einen Umstand hinzuweisen, der die Soteirastatue als das zu vermutende Original wenig begünstigt. Sämtliche Exemplare tragen das Gorgoneion als Helmzier, was mit der allen eigentümlichen Hermenform zusammenhängt. Nun ist es doch schwer glaublich, es habe der jedesmalige Kopist, sie waren sehr verschiedener Qualität, immer wieder den gleichen Ausweg aus der vorhandenen Schwierigkeit gefunden, weit wahrscheinlicher war das Original dieser Hermen eben selbst nur eine Herme. Ein zweites Werk, das Wolters Kephisodot zuzuschreiben geneigt ist, der „Sardanapallos", wird uns später noch entgegentreten, man hat bei dieser vornehmen Gestalt längst an Praxiteles gedacht und damit vermutlich das Richtige getroffen. Indes seinen Hinweis auf die stark kephisodotischen Elemente des Kopfes muss man als vollberechtigt anerkennen, auch erinnert die vornehme Verhüllung an das Motiv des Contionans manu velata. So wird denn die Vereinigung des Eirenekopfes, der herkulanischen Büste und des „Sardanapallos"kopfes auf dem Blatte des Jahrbuches vielleicht nicht ganz die gewünschte Wirkung thun; nicht als ob jenes gemeinsame Element, das Wolters hervorhebt, fehlte oder nicht bestimmt genug hervorträte, es formt sich deutlich zu drei verschiedenen Zuständlichkeiten, die sich zu einander wie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verhalten. Und nun, da wir auf die Soteira verzichten mussten, drängt sich uns für den anonymen der drei Köpfe der Gedanke

[1] Michaelis, Anc. Marbles No. 74. Ich habe das Stück im Jahre 1893 dort gesehen, war aber nicht in der Lage es genauer zu untersuchen.

[2] Meisterwerke, S. 90f. und 747f.

an einen Künstlernamen auf, dessen verführerischer Klang das Wunder wohl zuwege bringen konnte, einer schlichten Herme des fünften Jahrhunderts zur Unsterblichkeit zu verhelfen, doch — vestigia terrent.

Zum Abschlusse ein kurz zusammenfassendes Wort. Die geänderte zeitliche Stellung Kephisodots in der griechischen Kunstgeschichte giebt uns den Schlüssel, ihn richtiger zu verstehen. Erschien er doch früher bedingt von denselben künstlerischen Strömungen, die mit durch ihn bedingt waren. Mit ihm beginnt jene Verinnerlichung der griechischen Plastik, die sein Sohn vollendet. Was der auch sonst als Künstler dem Vater zu danken haben mochte, und sicherlich ist es nicht wenig gewesen, dies war jedenfalls das kostbarste Stück seiner Mitgift, kostbar auch, weil es nur um hohen Preis zu erwerben war, um die Abkehr vom überkommenen Staat, vom hellenischen Glauben, vom hellenischen Mythos. Erst Praxiteles hat ihn voll entrichtet, aber auch nur er allein. So unterhöhlt der Boden bereits war, in dem die hellenische Kunst wurzelte, sie haftete nun einmal darin mit allen ihren Fasern, und seine universale Grösse blieb vereinzelt; im letzten Grunde ruht sie aber doch darauf, dass er der Sohn seines Vaters war. Nun hat die fortschreitende Erkenntnis diesen auch zu Alkamenes in ein anderes Verhältnis gerückt. So wenig wir imstande sind, davon einzelnes zu wissen, die Thatsache, dass sie durch nicht allzugrosse Altersdifferenz getrennte Zeitgenossen waren, ist von fundamentaler Bedeutung. Den wirkenden Einfluss des Genossen ihres Meisters verleugnet Eirene nicht und dennoch spüren wir an ihr, trotz der weit über diesen hinausgehenden geistigen Vertiefung, nichts mehr von jenem sinnlich malerischen Reiz alkamenischer Schöpfungen. In der strengeren, würdevolleren Auffassung schliesst er sich enger an die phidiassche Tradition, sie gehört noch mit zu dem jungfräulichen Stabe der Parthenos, darauf beruht nicht zum wenigsten, dass wir den Madonnagedanken vor ihr so wirksam empfinden. Aber während Kephisodot an sich zu halten scheint, wo andere vorwärts stürmten, hat er, anstatt an dem Äusserlichen zu rütteln, von innen heraus umgestaltet, was auch schon damals die gründlichere Methode gewesen sein wird. Kephisodot und Alkamenes sind Gegensätze, die sich finden müssen, die höhere Einheit, in der sie sich fanden, hiess Praxiteles. Die Einzelbetrachtung seiner Werke wird es noch aufzuzeigen haben, was er dem einen, was er dem anderen verdankte, ehe er seine Jugendschulden ganz bezahlt hatte. Diese Entlehnungen, die sich nicht immer rein ausscheiden lassen, werden uns zugleich aufs neue und eindringlicher, als chronologische Argumente, die nur Möglichkeiten aussagen, das feste Zusammenstehen beider Männer künden. Der

Vater ist der Überlieferung glücklich abgerungen, die uns über das persönliche Verhältnis des Alkamenes zu Praxiteles jeden Aufschluss verweigert, ja die Annahme eines solchen nichts weniger als begünstigt. Wir müssen uns mit der Erkenntnis begnügen, die uns seine Werke geben. Waren auch nicht beide seine Lehrer, gelernt hat er von beiden.

Das Jahrzehnt, das die Eirene von der Solonstatue auf der Agora von Salamis trennt, sah an seinem Schluss den Stern Athens, der an seinem Beginne fast zu verschwinden drohte, noch einmal hell aufleuchten. Konons Seesieg bei Knidos erschien wie das Morgenrot eines neu aufsteigenden Tages attischer Grösse. Bei seinem rasch verglimmenden Lichte wurden die geschleiften Mauern, die einst den Piräus schützten und mit Athen verbanden, wiederhergestellt, so gut und so schnell es ging. Einst hatte man gemeint, der glückliche Admiral habe Zeit und persisches Gold genug gehabt, um auch das Stadtbild des Piräus gründlicher umzugestalten; natürlich musste er dann zunächst dem Zeus Soter und der Athena Soteira einen Tempel bauen und die Götterbilder wie den Prachtaltar von Kephisodot fertigen lassen. Nun sind wir auch hier bescheidener geworden und haben uns auf das, was bezeugt ist, beschränken gelernt; das Heiligtum der knidischen Göttin am Strande, zum Danke dafür, dass sie vom heimischen aus, seinem Wagestücke gnädig zugesehen hatte. Bei wem mag er wohl das dafür unentbehrliche Aphroditebild bestellt haben? Wir möchten gar zu gerne wissen, ob er die rechte Wahl getroffen hat, wer immer es aber gewesen sein mag, wir sehen doch, die Götter haben nicht daran genug sein lassen, ihrem Liebling den rechten Vater und die rechten Vorbilder zu geben, sie haben auch, bevor er noch fähig war darnach zu langen, die Aufgabe leibhaftig vor ihn hingestellt, deren Bewältigung ihm unverwelklichen Lorbeer um die Stirne flechten sollte: die Knidische Aphrodite.

Fig. 11. Rückseite der Bronze
im Besitz von Dr. Pollak.

FÜNFTES KAPITEL.

SAUROKTONOS.

Die antike Kunstschriftstellerei hat die lange Reihe originaler Werke unseres Meisters, die ihr zur Verfügung stand, nur nach dem einen äusserlichen und ärmlichen Kennzeichen zu gliedern vermocht, ob sie aus Erz oder aus Marmor gefertigt waren. Selbst wenn sie die Frage aufwarf, die ihrem Herzen am nächsten lag, welche seiner Statuen eigentlich die allerschönste sein möchte — nur die Kniedierin stand stets über aller Konkurrenz — so überliess sie doch die Antwort darauf dem Meister selbst, dessen diesbezüglich überlieferten Aussprüchen wir kritischer gestimmte Menschenkinder wohl nur darum nicht jeden Glauben vorweg versagen mögen, weil sie nicht unerzwungen und nicht in der den Fragestellern erwünschten Präzision gefasst erscheinen.

Für jene altgewohnte Scheidung von Bronze und Marmor schien aber in diesem einen Falle etwas mitzusprechen, was wie ein zureichender Grund aussah. Die virtuose Marmortechnik unseres Meisters bildete im Altertum einen seiner stärksten Ruhmestitel, darin übertraf er nach einem alten Ausspruch keinen Geringeren als sich selbst, und von ihr hören wir in allen erdenklichen Variationen reden. Plinius sagt uns auch in seinem Buch der Erzbildner, dass Praxiteles in der Behandlung des Marmors glücklicher und demnach berühmter war, indes, fügt er hinzu, er schuf auch in Bronze wunderschöne Werke.[1]

Uns, die wir den Meister gerne genetisch verstehen möchten, thut etwas anderes zu wissen not: welche seiner Werke zeugen vom jungen Praxiteles? Wir werfen einen fragenden Blick über die so arg zusammengeschmolzene Reihe traumhaft schöner Gestalten, die wir noch unserm Leser als praxitelisch vorzuführen vermögen, und allenthalben strahlt uns mit

[1] Plin. 36. 20, 34. 66, 7. 127 = Ov. Schriftqu. 1287 ff.

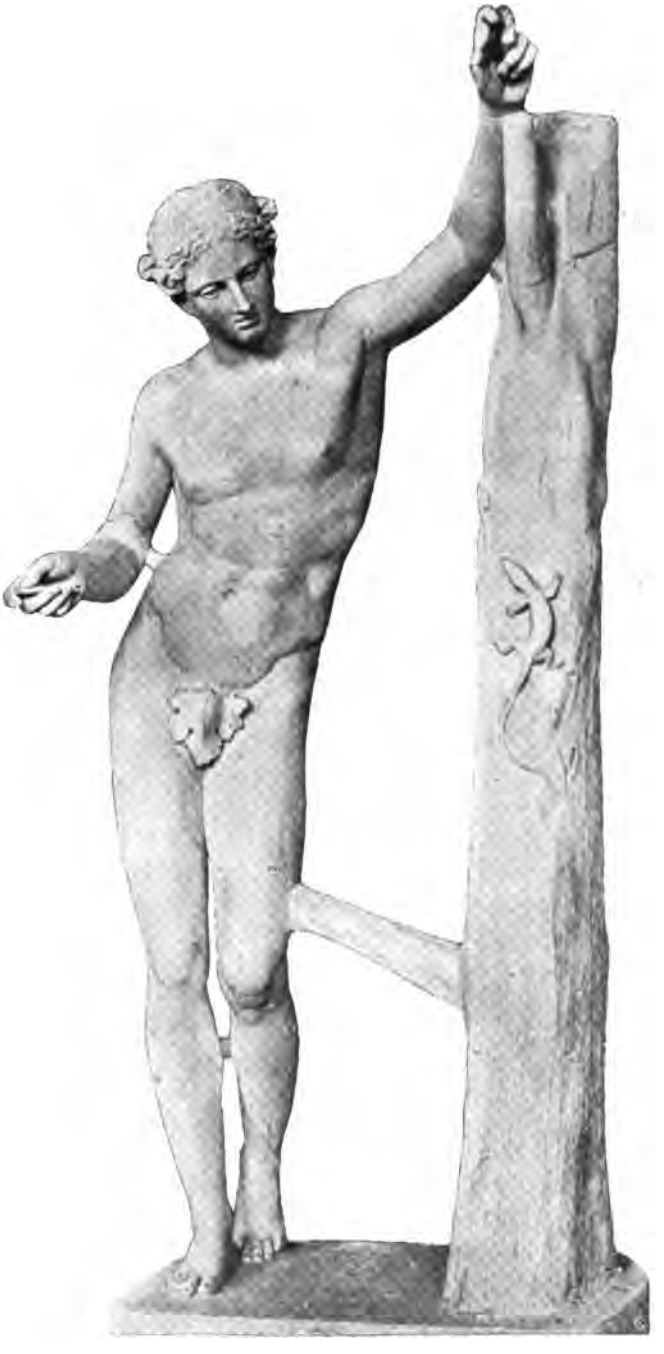


Fig. 12. Sauroktonosstatue im Vatikan.

blendender Kraft heller Jugendglanz zurück. Es ist, als ob sie uns künden wollten, ihr Meister wäre ebensowenig gealtert, wie sein Liebchen, welche, als sie noch immer eine Schönheit, wenn auch in etwas übertragenem Sinne war, das berufsstolze Wort sagen konnte, sie verkaufe die Hefe so teuer wie den Wein. Da nun auch die litterarischen Zeugnisse hier so gut wie versagen, so hat es fast den Anschein, als ob wir uns als Ersatz für den jungen Praxiteles, derzeit wenigstens, mit dem älteren Kephisodot behelfen müssten. Indes bei schärferem Zusehen stellt sich doch eines an die Spitze der Reihe hin, gewisse längst beobachtete stilisierende Elemente weisen den Apollo Sauroktonos seinen Platz dort an; von der erst jüngst wieder entdeckten Pseliumene abgesehen, ist es zugleich das einzige seiner litterarisch erwähnten Bronzewerke, von dem uns auch die monumentale Überlieferung sichere Kunde giebt. Diese Thatsache legt uns aber schon jetzt die Vermutung nahe, dass Praxiteles nicht von Haus aus jene Virtuosität der Marmortechnik besass, die sich in seinem Hermes offenbart, gerade hierin konnte ihm der Meister der Eirene unmöglich Vorbild sein, aber andererseits zeigt uns dieses sein Jugendwerk auch, wie er unbeirrt durch die fast erdrückende Macht der Tradition, die auf ihn lastete, sofort seine eigenen Wege ging, unbeschrittene Pfade, die in ein unbekanntes Land führten.

Zwei Angaben liegen uns über das Werk vor, dem wir nun unsere volle Aufmerksamkeit zuwenden wollen. Die erste ist die sachgemässe und kurze Notiz im Erzbildnerbuche des Plinius (34, 70), unter der Aufzählung der dem Schriftsteller bekannten Reihe von praxitelischen Bronzewerken, die lautet: Er schuf auch einen jugendlichen Apollo, der einer hervorkriechenden Eidechse aus nächster Nähe mit dem Pfeil auflauert und den Namen „Sauroktonos“ führt. Die zweite, ein „Sauroktonos Korinthius“ (d. h. aus korinthischem Erz) überschriebenes und an ihn adressiertes Epigramm Martials (XIV, 172) umschreibt das Motiv rührselig und zeugt für die Popularität dieses Werkes. Aber davon sprechen weit eindringlicher die zahlreichen Kopien desselben, die uns heute noch erhalten sind und zwar in einer Replikenreihe, die wir auch diesmal, trotzdem sie vermutlich noch lange nicht abgeschlossen sein dürfte, als für das Werk eines grossen Meisters durchaus standesgemäss bezeichnen müssen.[1] Besonders charakteristisch ist

[1] Zuletzt zusammengestellt von Overbeck, Kunstmythologie, V, S. 235 ff., dessen Verzeichnis jedoch mancher Verbesserung bedarf und erweitert werden konnte. Vorweg müssen seine Angaben über die Publikationen der drei wichtigsten Repliken, der vatikanischen, der Pariser und der Bronze Albani, richtig gestellt werden. Er hat wohl zutreffend bemerkt, dass Clarac 249,3 R. unter der irrigen Quellenangabe, Winckelmann, Mon. inéd. I, pl. 40, statt des letzteren das Pariser Exemplar publiziert, aber

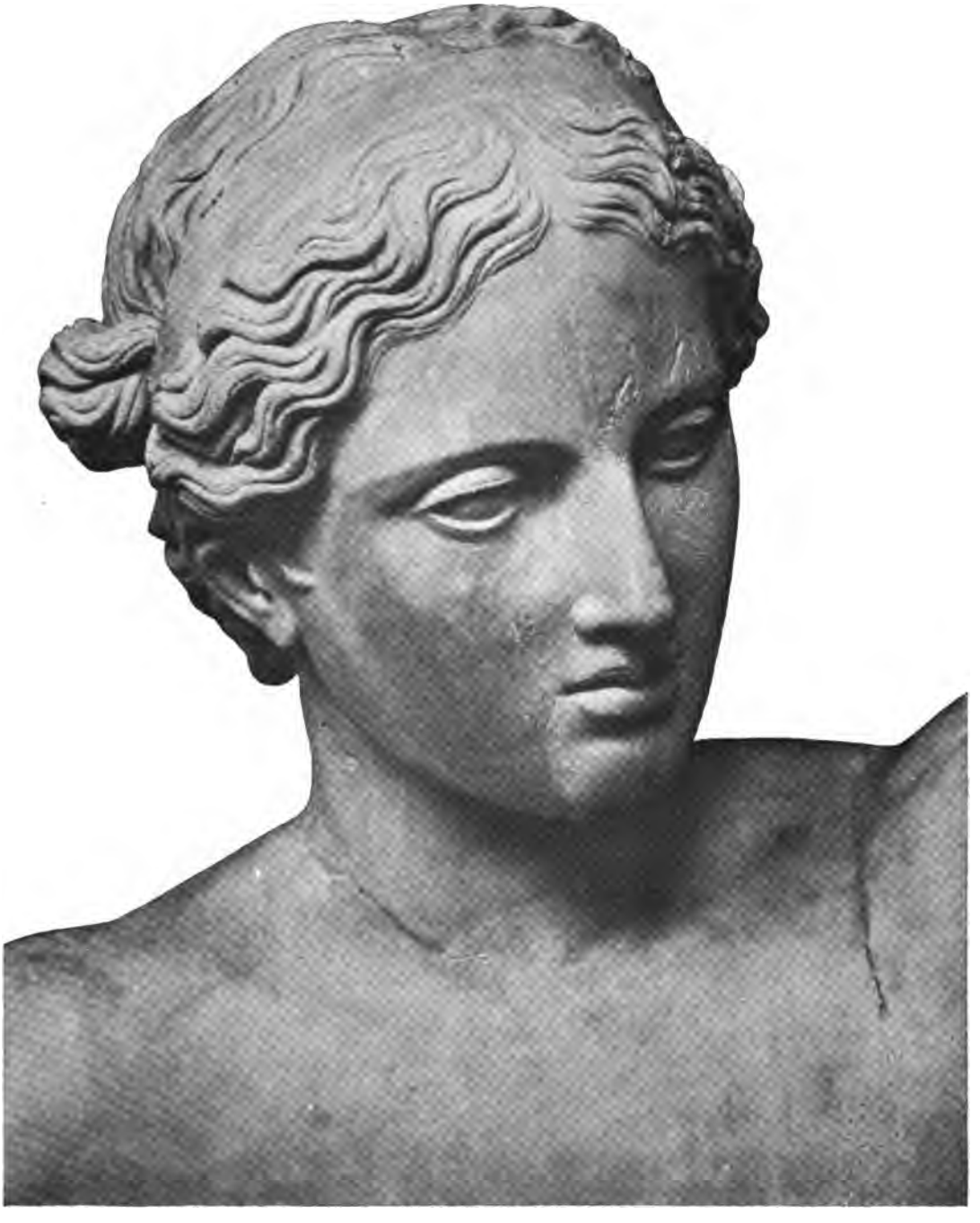


Fig. 13. Kopf der vatikanischen Sauroktonosstatue.

die Gemmen- und die Münzenreihe. Über die Gemmen lässt sich kaum ein genaueres Urteil fällen, als dass sie samt und sonders, wie man so sagt,

er selbst hat im Atlas zur Kunstmythologie, Tf. XXIII, 27, das vatikanische als das Pariser neu ediert (vergl. das Verzeichnis zur Tafel und den Text a. a. O.). Umgekehrt hat Visconti, was man bisher übersah, im Museo Pio Clementino, nicht wie der Text angiebt und selbstverständlich wäre, das vatikanische herausgegeben, sondern eine Zeichnung vom Pariser, wie die falsche Restauration der Rechten lehrt, verwendet. Das hat Clarac mit Berufung auf die Quelle, 239,1 R., wiederholt und nur dabei die Restaurationslinien des vatikanischen (deren Zuverlässigkeit demnach Overbeck nicht mit Unrecht bezweifelt) in die ungehörige Figur hineingezeichnet. Demnach geben Clarac's Publikationen statt dieser drei Exemplare dreimal das Pariser. — Von den drei bei Overbeck als verschollen angeführten Repliken sind No. 10 und 12 jetzt nachweisbar. Auszuscheiden ist No. 9.

Statuen.

(Von No. 3 ab sämtlich Torsi.)

1) Rom, Vatikan, Galleria delle statue No. 264, Helbig, Führer I, No. 192, auf dem Palatin in der Villa Magnani 1777 gefunden. Vielfach abgebildet, am besten bei Rayet, Mon. de l'art ant. Tf. 46, Overbeck, Kunstmyth. Atlas, Tf. XXIII, 27, der Kopf Tf. XXI, 2. Ov. 2.
2) Louvre, Fröhner No. 70, aus Villa Borghese; abgeb. Winckelmann a. a. O., Clarac a. a. O., Rayet Tf. 45 und sonst vielfach, vergl. Fröhner; Kopf Overbeck Tf. XXI, 1. Ov. 1.
3) Avignon, Musée Calvet No. 371, Stark, Arch. Anz. S. 364 und Städteleben, Kunst und Altertum in Frankreich S. 580, als Replik des Sauroktonos erkannt von Waagen, Arch. Anz. 1856, S. 203*, vergl. Benndorf, Arch. Anz. 1865, S. 76*. An der linken Seite arg zerstört, gute Arbeit. Früher im Besitze von Saliere zu Aix.
4) London, Landsdowne-house, Michaelis, Anc. marbl. No. 41, aus Rom durch Gavin Hamilton erworben und vielleicht, wie Overbeck meint, mit dem, nach Visconti, Mus. Pio Clem. I, S. 131 erwähnten, mit No. 1 zusammen gefundenen Exemplare identisch, abgeb. Clarac 240,6 R. Ov. 4.
5) England, Ince-Blundelhall, Michaelis No. 12, in der Umgebung Roms gefunden und durch Gavin Hamilton erworben, abgeb. Clarac 240,5 R. Ov. 5.
6) Florenz, Uffizien, Dütschke III, No. 233, Heydemann 3. hall. Winckelmannspr. S. 74, abgeb. Clarac 253,5 R. in früherer Ergänzung; jetzt mit Lyra und Dreifuss. Ov. 6.
7) Florenz, Palazzo Riccardi, Dütschke II, 224. Ov. 7.
8) Rom, Kunsthandel aus Villa Borghese, von Winckelmann, Mon. in. XVII, 1, 40, und Visconti, Mus. Pio Clem. I, S. 131, erwähnt, wo es, als in der Ausführung und Erhaltung No. 2 sehr nahestehend bezeichnet wird. Von Dr. Pollak wieder entdeckt, womit sich die Angabe Welckers, Alte Denkmäler I, S. 406, auch dieses Exemplar wäre nach Paris gekommen, erledigt. Ov. 10.
9) Neapel, im Hof des Museo Nazionale, abgeb. Arndt-Amelung, Einzelvkf. No. 768, von Welcker a. a. O. erwähnt. Ov. 12.
10) Neapel, im Hof des Museo Nazionale auf dem gleichen gemauerten Untersatz, völlig zerfressene Oberfläche.
11) Berlin, Ant. Skulpturen No. 48.
Rom, Bull. com. 1878, S. 277, statuetta representante come sembra il Saurottono di Prassitele. Eine einst im Palazzo Costaguti befindliche, von Winckelmann angeführte (Ov. 11), deren Kopf als modern, doch Stamm und Eidechse als antik bezeichnet wird, ist bisher nicht wiedergefunden, über eine von Duhn im P. Colonna vermutete, Matz-Duhn I, No. 1034, vergl. Overbeck a. a. O.

II. Köpfe.

1) Dresden, Hettner 197 (als weibliches Porträt verzeichnet), vergl. Ov. zu No. 9.

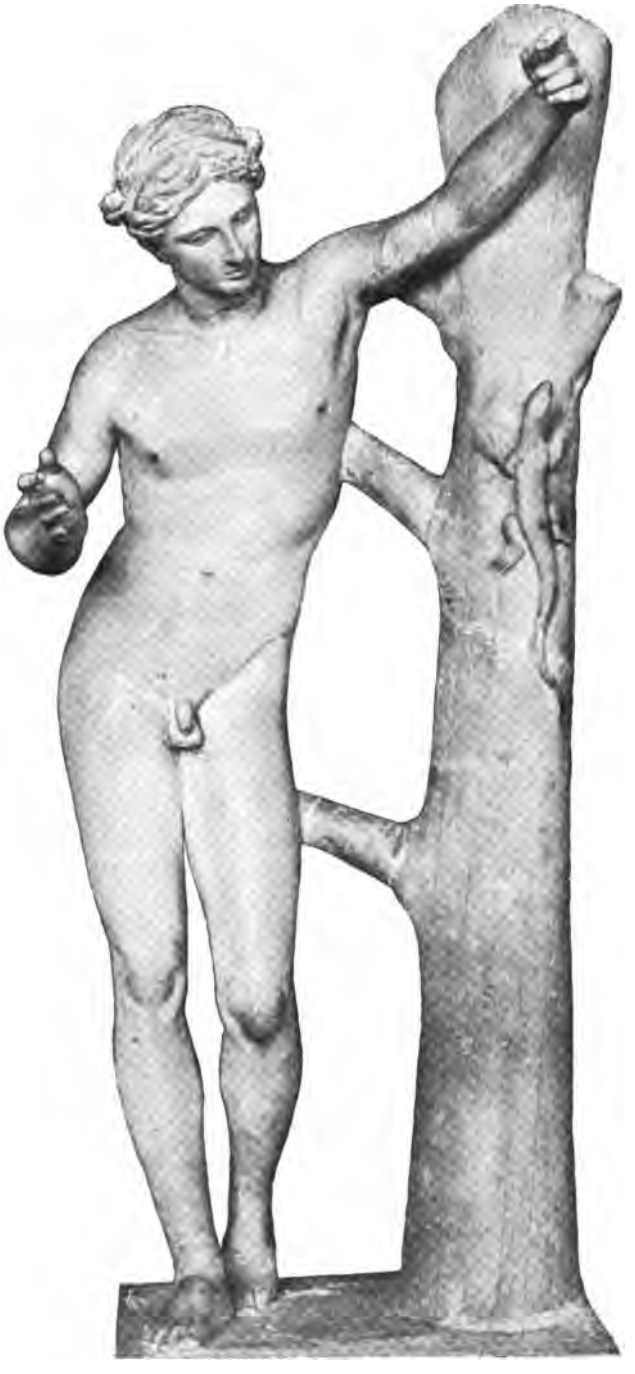


Fig. 14. Sauroktonosstatue im Louvre.

aus guter Zeit sind. Sie lehren uns den Sauroktonos als eines der Kunstwerke kennen, von dessen Existenz zu wissen damals zum guten Ton

2) Rom, Thermenmuseum, Guida del Museo, S. 34 vom Palatin.

3) Louvre No. 1970, Don de M. Jules Audéoud, vergl. Héron de Villefosse, Bull. de la société nationale des antiquaires des France 1893, S. 242.

Die folgenden Exemplare sind zur Restauration von Frauenstatuen benutzt worden.

4) England, Newby-Hall, Michaelis No. 18, von Cavaceppi einem Musentorso aufgesetzt, in der Dresdner Abguss-Sammlung gesondert aufgestellt, abgeb. Clarac 262,2 R. = 281,1 R.

5) Rom, Villa Albani, Morcelli-Fea-Visconti No. 1, auf der oben, Kap. III, erwähnten Replik der Alkamenes-Aphrodite Typ. II, No. 2.

6) Rom, Villa Albani, auf einer Artemisstatue, abgeb. Clarac 379,6 R., Gerhard, Ant. Bildw., Tf. 12, Roscher, Lexikon I, S. 562. Ein drittes Exemplar, gleichfalls als weiblich der Herme No. 999 aufgesetzt, ist ganz geringwertig.

7) Stockholm, auf der Artemisstatue, Lagrelius No. 15.

Der nach einem Würzburger Abguss von Bulle, in Arndt-Amelung, Einzelvkf. No. 285/6, veröffentlichte Kopf stammt vielleicht von einer Kopistenvariante.

III. Bronzestatuette.

Rom, Villa Albani 952, Helbig, Führer II, 743, Friederichs-Wolters 1214. Abgeb. Rayet, Tf. 47, Baumeister, Denkm. d. klass. Alterth. S. 1400. Ov. 3.

IV. Münzen.

Julius Friedländer, Arch. Zeit. 1869, S. 97, hat zuerst die interessante Thatsache erwiesen, dass der Apollo Sauroktonos auch als Münzbild erscheint. Er publizierte a. a. O. eine unter Septimius Severus geschlagene Münze von Nikopolis am Istrus mit diesem bis dahin verkannten Typus, der sich später mehrfach wieder fand. Die Grundlage unserer Aufzählung muss die, unter der kundigen Mitwirkung von Imhoof-Blumer gearbeitete Zusammenstellung Overbecks, Kunstmyth. V, S. 299 ff. bleiben.

1) Nicopolis ad Istrum. Septimius Severus „Æ 7 *AVKΛCEΠ . C ... OC .. P* Kopf mit Kranz r.)(*V ... ΛΛOV NIKOΠOΛITΩN* im Abschnit *ΠPOCI.* Apollo Sauroktonos stehend r., die L. auf den Baumstamm legend, die R. mit dem Pfeil erhebend — das Tier undeutlich." Berlin, Beschreibung d. ant. Münzen I, S. 74, No. 6, Abbildung im Text, und Friedländer, A. Z. 1869, Tf. 23, 4. „Ein deutliches Exemplar in München."

2) — — Æ 3. .. *KAICE CEVHPOC* Kopf mit Kranz r.)(*NIKOΠOΛI T ΠPOCIC* Apollo Sauroktonos wie vorher, doch mit gekreuzten Beinen. Berlin a. a. O. No. 7 Abbildung im Text. Aus der Sammlung Rauch.

3) — Macrinus Æ 6. *AV . K . OΠΠEΛ . CEVH . MAKPINOC.* Büste r.)(*YΠ . ΛΓPIΠΠA NIKOΠOΛITΩN ΠPOC IC.* Im Felde *TPΩ.* Sauroktonos wie auf No. 1. Sammlung Imhoof. Rv. Abgeb. Ov. a. a. O. Münztafel V, 1.

4) Philippopolis. Antoninus Pius Æ 8. *AY . T . AI ΛIPIA ANTΩNEINOC* Kopf mit Kranz)(*HΓE . ΓAPΓIAI . ANTIKOY ΦΛIΠΠOΠOΛEITΩN.* Sauroktonos mit gekreuzten Beinen. München. Rv. Abgeb. Ov. a. a. O. Münztafel V, 2.

5) — Faustina die jüngere. Æ 6. *ΦAYCTEINA CEBACTH* Büste r.)(*ΦIΛIΠΠOΠOΛEITΩN* Sauroktonos, die Eidechse am Stamm sichtbar. Athen. Rv. Abgeb. Ov. a. a. O. Münztafel IV, 43.

6) Apollonia in Mysien. Antoninus Pius Æ $10^1/_2$. *AY . KAI . TI . AI . ΛIPI . ANTΩNEINOC* bekr. Kopf r. *ΑΠOΛΛΩNIATΩN ΠPOC PYNΔAKΩ.* Sauroktonos an eine Säule gelehnt im Tempel. Samml. Imhoof. Abgeb. Ov. Mztf. IV, 42. „Ähnlich Mionn. Suppl. V, 289, 62."

7) Apollonia in Mysien. Septimius Severus Æ 10. *AY . KAI . A . CEΠTI . CEOYHPOC ΠEPTIN*)(*ΑΠOΛΛΩNIATΩN TΩN ΠPOΣ PYNΔA* Büste r. Sauroktonos an eine Säule gelehnt. Berlin. Rv. Abgeb. Ov. Münztf. IV, 41.

gehörte und das Epigramm Martials bestätigt die Fortdauer dieses Zustandes für die trajanische Zeit. Die Münzenreihe ist hier völlig anderer Natur als die zur Eirene gehörige. Sie reicht bis in das letzte der sechs Jahrhunderte, das die alten Götter noch nach der Schöpfung des Originales regierten und stammt auch räumlich ausnahmslos von der Peripherie des römischen Weltreiches. Die sterbende Kultur klammert sich noch einmal an ihre grössten Namen.

Von den statuarischen Repliken haben ausser den zwei an erster Stelle wohl nur der Torso von Avignon und der von Amelung mit Recht gepriesene Neapler (No.9) Bedeutung. Die Bronze Albani verdankt ihre langanhaltende Überschätzung dem Material, um dessen willen Winckelmann (sie gehörte zu seiner nächsten Umgebung) einst geneigt war, in ihr das Original selbst zu sehen. Aber schon Ennio Quirino Visconti, der seinem „unsterblichen Vorgänger" für die Wiederentdeckung dieses praxitelischen Werkes die verdiente Bewunderung nicht vorenthielt, urteilte angesichts der feineren Ausführung der beiden ersten Exemplare vorsichtiger und erklärt die Statuette für eine verkleinerte Kopie. Sie hat auch in den Proportionen eine augenfällige Abweichung von dem durch jene repräsentierten Typus; mit ihren kürzeren und dadurch massiger wirkenden Beinen bildet sie einen völlig missglückten Besserungsversuch. Das Pariser Exemplar ist das besterhaltene und hat dem Restaurator des vatikanischen seine Arbeit erleichtert, die schlecht ergänzte Rechte brauchte er glücklicherweise nicht zu entlehnen, sonst hätte er diese besser von der Bronzestatuette geborgt. Indes sehen diese beiden Repliken keineswegs einander zum Verwechseln ähnlich, wie man nach ihren Schicksalen fast glauben möchte. Es will wenig besagen, dass das Pariser Exemplar etwas grösser geraten ist, besonders wichtig ist eine andere Abweichung, die Haltung des an den Baum gelehnten linken Armes, und sie

---

Anzufügen ist hier noch eine von Riggauer, in Sallets Zeitschrift für Numismatik VIII, Tf. I, 19, publizierte Münze der Sammlung Imhoof von Prusa ad Olympum unter Commodus, die eine merkwürdige Variation bietet, Eros-Sauroktonos.

IV. Gemmen.

1) Sardonyx, einst bei Boni, abgeb. Millin Pierres gravées pl. 5. Müller-Wieseler, Denk. a. K. I, No. 1478.

2) Antike Paste, Berlin, Tölken No. 744. Winckelmann, Cab. de Stosch S. 190 n. 1170, abgeb. Overbeck, Gemmentafel No. 31, vergl. Lippert, Daktyliothek, Suppl., Abdruck No. 175, Carneol, „Enfin Tassie indique (Catalogue I, n. 2963) une troisième entaille décorée du même sujet et différent des deux ci-dessus citées, dit Millin, qui en avait vu l'empreinte (O. Rayet).

3) Sarder, British Museum, A. H. Smith, Catalogue of Gems No. 722, abgeb. Tf. g, aus der Sammlung Townley.

4) Sarder, British Museum, Smith No. 723, aus der Sammlung Blacas.

ist es darum, weil sie sich nicht auf die beiden Exemplare allein beschränkt. Der Pariser Sauroktonos streckt ihn in leicht aufwärtsgeschwungener Linie vor, beim vatikanischen bildet er eine steiler aufsteigende Kurve. Beide Male hat der Restaurator eingegriffen, aber beide Male war er durch das Erhaltene bereits gebunden, und wir sind es mit ihm. Die beiden Rivalen vertreten zwei Fassungen. Dem Pariser Exemplar folgen unter den genauer bekannten unserer Repliken das albanische (III), das von Landsdownehouse (4), das der Uffizien (6), dem vatikanischen hinwieder das avignonesische (3), das von Ince Blundelhall (5), vom Palazzo Riccardi (7) und von Neapel (9). Die Münzen schliessen sich insgesamt der ersten Reihe an, von den veröffentlichten Gemmen der Sardonyx Boni (1), während die Berliner (2) und No. 722 des British Museums die zweite Reihe verstärken. Die Mehrheit hat demnach das ehemals borghesesche Exemplar für sich. Aber für die Frage, die uns hier zunächst angeht, welche Fassung die ursprüngliche sei, ist das vôn wenig Belang; da ist es schon wichtiger, nach der künstlerisch höherstehenden zu suchen. Ein Blick auf das Blatt 476B bei Clarac, auf dem die beiden englischen Exemplare nebeneinander stehen, genügt hierfür. Der schwungvolle Rhythmus der Linienführung kommt nur in der zweiten Fassung zu vollem Durchbruch, und je weiter sich die Exemplare der anderen von ihr entfernen, desto tiefer rangieren sie. Und dass gerade dieser Rhythmus praxitelisch sei, dafür bürgt uns der Hermes unseres Meisters, der eigentlich alle weiteren Argumente unnötig macht, und wenn wir doch noch auf eines hinweisen, so geschieht es lediglich darum, weil es bereits graphisch fixiert ist. Im Overbeckschen Atlas stehen links vom vatikanischen Sauroktonos zwei Exemplare eines verwandten Typus, auf den wir noch zurückzukommen haben. Er ist augenfällig nur aus der durch diesen vertretenen Fassung abzuleiten, die wir für die originale halten müssen; das Problem aber, wie eine spätere und in keinem Sinne bessernde so an Boden gewinnen konnte, dass jene ernstlich bedroht war, verdient Beachtung. Die Erklärung steht vielleicht in Zusammenhang mit einer besonderen Eigentümlichkeit unseres Sauroktonos, die zugleich seiner Verbreitung durch Bronzerepliken hemmend im Wege stand. Er ist die einzige bekannte antike Bronzestatue, in der ein Baumstamm eine Rolle spielt. Wo immer wir sonst diesem Requisite an antiken Marmorbildern begegnen, liegt der Schluss auf ein Bronzeoriginal aus einem anderen Grunde nah. Der Stamm ist Stütze und je notwendiger er als solche ist, umsomehr stört er. Er wird sofort eliminiert, wenn er sich nicht anders legitimieren kann. Hier ward der Stamm vom Bronzeoriginal selbst gegeben, was lag nun den Übersetzern in

die Marmortechnik näher als ihn in ihrer Weise zu nutzen. Dadurch entstand aber ein seltsamer Konflikt; ein von einem Stamm ausreichend gestützter Arm sollte dieselbe Kontraktion im Deltamuskel mit der entsprechenden Dehnung des grossen Brustmuskels zeigen, die seine freie Streckung hervorbringt; der Arm sank ganz von selbst, um seiner Stütze gerecht zu werden. Gerade dass der Meister des vatikanischen Exemplars den Baum nicht genügend heranzog und seine steineren Spreizen anfügte so gut es ging, spricht für ihn. Er hat ohne Zweifel das praxitelische Original am treuesten wiederholt, aber fast schmerzlicher als alle Brüche und Lücken seines Werkes empfinden wir, wie das Können dieser nachschaffenden Hand nicht wesentlich über das geschultem Handwerk gerechte Maass hinausging. Doch die unzerstörbare Poesie dieses Werkes lebt auch in der geringsten der Repliken fort.

Die kurze Beschreibung des Plinius giebt das Motiv dieser Figur mit einer bei ihm seltenen Genauigkeit wieder. Der jugendliche Gott, dessen strahlende Schönheit das einzige Attribut seiner Würde bildet, ist hier in einem Spiele begriffen, welches seinen Jahren trefflich ansteht, aber nach allem, was uns der alte Glaube, was uns Poesie und Kunst von ihm lehren, ohne Analogie bleibt. Er, der als Kind mit den ersten Pfeilen seines Bogens den Drachen Python getötet hat, lauert nun mit dem Wurfpfeil in der Rechten, dem Taschenmesser der antiken Knaben, Eidechsen auf, deren eine offenbar aus dem Gebüsch heraus den Stamm, an welchem der Gott wie im Hinterhalte lehnt, hinaufschiesst, pfeilschnell würden wir sagen, wäre der Ausdruck hier nicht ominös. Die Stellung des Spielenden verrät, dass er schon einige Zeit auf sein Opfer wartet. Selbst dieser Sport verlangt nicht bloss Geschick, sondern auch einige Hingebung, und wie es scheint hatte auch er seine Variationen, denn das einzige Zeugnis, welches sonst noch für seine Beliebtheit im Altertum spricht, ein Vasenbild (Élite céramographique III, 30) — es gehört der auf unseren Meister folgenden Generation an — stellt einen Eros dar, der mit dem Pfeil in der Hand einer vor ihm gleitenden Schlange nachgeeilt ist und sie glücklich erreicht hat. Und was in alten Tagen die Götter gethan, das thun die Menschenkinder noch heute, das Messerwerfen nach Eidechsen wird in der römischen Campagna von gross und klein gar fleissig geübt, und auch in der ewigen Stadt kann man in der warmen Jahreszeit sehr oft junge Burschen mit gezücktem Messer vor sonnenbeschienenem Gemäuer stehen und wie hypnotisiert auf einen Riss im selben starren sehen; ein blitzartiges Aufschnellen, und ehe man sichs versieht, ist das grüne Tierchen an die Wand gespiesst. „Non

sono christiani!“ Wer das mit eigenen Augen gesehen hat und dazu in der glücklichen Lage war, dass das praxitelische Werk plötzlich vor ihm aufleuchtete, der hat in diesem Schauspiel einen nicht ganz verächtlichen Kommentar zu demselben und die Empfindung, bei dessen geistiger Konzeption mit dabei gewesen zu sein. Er weiss auch ohne Hilfe einer etwa vorsichtigerweise aufgenommenen Momentphotographie, dass der Künstler nicht den Augenblick der Entscheidung zur Darstellung gebracht hat, und weiss es auch warum. Der Wortlaut der alten Überlieferung, die den Apoll als lauernd bezeichnet, trifft hier zu. Dass die Eidechse trotzdem schon in schussgerechter Höhe erscheint, mag dem modernen Realisten ein Greuel sein, aber unter den vielen schweren Sünden gegen seine Prinzipien, die er an diesem „realistischen“ Werke der Antike entdecken dürfte, möchte diese am Ende noch leidlich sein. Ein allfälliges Konkurrenzwerk seiner Hand oder, was ungefähr dasselbe sein möchte, jene Momentaufnahme würde uns am deutlichsten das Stück Offenbarung ewiger plastischer Gesetze künden, das der Sauroktonos des Praxiteles enthält.

Und noch ein anderes sagt uns jener Kommentar. Er sagt uns, dass der Sauroktonos nicht als Tempelbild vom Meister gedacht war, obgleich jene Münze von Apollonia fast vermuten lässt, er sei in späten Tagen auch zu dieser Ehre gekommen. Ein Stück Landschaft und Sonnenlicht gehören zu diesem Bilde und sind implicite auch darin, der Stamm ist ein Versatzstück, ein wenig in der Art derer des Sommernachtstraumes. Das wäre als Besonderheit dieses Sauroktonos immerhin anmerkenswert, aber sie beschränkt sich nicht auf ihn allein, sondern wird uns als ein specifisches Charakteristikum praxitelischer Werke noch oft auf unseren Pfaden begegnen. Vorher haben wir einen leisen Anklang hieran vor des Alkamenes Aphrodite in den Gärten empfunden.

Von all den vielen Fragen, die sich an unser Kunstwerk knüpfen, ist keine so oft, so ausführlich und so widersprechend erörtert worden, als die exegetische. Wie kommt Apollo zu dieser That, von der kein altes Zeugnis erzählt? Es ist eine imponierende Menge von Scharfsinn auf die Lösung dieses Rätsels verwendet worden, und doch gilt es manchem heut noch als ungelöst. Winckelmann hat den ersten Versuch gemacht. Er glaubte, Apollo könne sich eine solche Unterhaltung nur gestattet haben in der Zeit, die er als Hirte bei Admet verlebte, was wieder von anderer Seite ernsthaft widerlegt wurde. Visconti sah darin eine Vorübung für den Kampf mit dem Drachen Python, ihm war der Name Sauroktonos mehr, nicht wie später eine scherzhafte Ableitung aus dem Kultnamen Pythoktonos.

Da kam die Romantik, die auch das Gebiet der hellenischen Kunstgeschichte überflutete und mit ihr eine recht wunderliche Litteratur über unsere Statue. Olivier Rayet hat in seiner anmutigen Plauderei in den Monuments de l'art antique Revue über dieselbe abgehalten. Man kann zwei Gruppen scheiden, Symboliker und Mystiker. Unter den Händen der ersteren verwandelt sich Apollo in die Sonne, der Pfeil in einen Strahl und das Werk symbolisiert Eidechsleins Erwachen aus dem Winterschlaf, die letzteren lassen Apollo Apollo sein, betonen aber nachdrücklich die mantische und selbst medizinische Kraft der Eidechse. An Gelehrsamkeit sind sie ihren Gegnern über und mit einer Fülle von Citaten und Belegen haben sie ihre These glücklich erwiesen. Es steht fest, dass der hellenische Aberglaube in dem Tierchen, das einen Teil des Jahres in Erdlöchern geborgen verlebt, einen Mitwisser tiefer Geheimnisse sah, die es unter Umständen selbst einem Seher aus dem Iamidengeschlechte mitteilen konnte; die Schlange im deutschen Märchen ist ihre nahe Verwandte, doch gelingt ihnen nicht, was jenen so leicht gelang, das Spiessen des Tierleins mit ihrer Theorie in Einklang zu bringen. Rayet hat von dem Rechte, sich in geistreicher Weise über beide Teile zu moquieren, Gebrauch gemacht, er war aber unvorsichtig genug, ihre altmodischen Theorien durch eine moderne ersetzen zu wollen. Der Apollo Sauroktonos ist ihm als singuläre Erscheinung im Kreise der hellenischen Göttervorstellungen so viel wie ein Lehnwort, das erst durch Nachweis seines Ursprungs und seiner Urform erklärt werden kann, im vorliegenden Falle ist seiner Meinung nach durch etwas ägyptisch geholfen. Horus verfolgt Set mit seiner Lanze und Set nimmt manchmal die Form eines Krokodils an. Die frommen ägyptischen Maler malen Horus sehr gross und das Krokodil recht klein. So ein Bildlein, ägyptische Kaufleute konnten es im vierten Jahrhundert nach Athen gebracht haben, hat Praxiteles vor Augen gehabt, den Horus machte er zu Apollo und das Mikrokrokodil zu einem anderen, dem überkommenen Format angepassten Saurier.

Der Fehler, an den alle diese Antworten kranken und den die so reichlich aufgewendete Gelehrsamkeit nur vergrössert, liegt in der Fragestellung selbst. Das künstlerische Motiv wurzelt nicht im Apollomythus, der Sauroktonos ist, wie wir sahen, von Praxiteles im Grunde nicht anders konzipiert worden, als wie Polyklet seinen Diadumenos, Alkamenes den Enchriomenos, Lysippos den Apoxyomenos erfand. Nur dass für ihn die Palästra nicht mehr der einzige Ort war, an dem der Künstler sich den Eindrücken der Natur legitimerweise hingeben durfte, und dass er es vorzog zu thun, wie einst Zeuxis, wenn auch in anderer Weise, vor ihm

gethan hatte, die breite Heerstrasse zu verlassen und auf unbetretenen Pfaden nach neuen fruchtbaren Motiven zu pirschen. Der Sauroktonos ist eine solche Jagdbeute köstlicher Art, aber genau gesprochen nur er allein, nicht der Apollo Sauroktonos. Die Frage formuliert sich nun von selbst richtig. Wie kam Apollo ins Spiel? In der alten Pliniusausgabe hat sein Name gefehlt und erst Harduin hat ihn in den Text gesetzt, in welchem er bis nun unangefochten geblieben ist und zwar aus guten philologischen Gründen. Man braucht übrigens von dem Wenigen, was wir von unserem Meister wissen, lange nicht alles zu kennen, um zu urteilen, dass es für ihn ganz unmöglich war, den Sterblichen, an dem er das Motiv erlauscht, mit in sein Werk aufzunehmen. Hob jenes sich nicht von selbst in lichtere Sphären, dann war es für ihn unbrauchbar. Ob er gleich anders zum Mythos stand, als seine Vorfahren, noch war er ihm das grosse Weltgeheimnis, ohne das es keine Kunst auf Erden gab. Warum nun gerade Apollo? Man hat in sehr berechtigter Weise auf frühere Apollogestalten hingewiesen, die in der Seltsamkeit ihres Motives sich mit dem Sauroktonos messen dürfen. Auf der Akropolis stand ein Apollo parnopios, angeblich von Phidias; er verdankte seinen Beinamen dem Umstande, dass er einst eine grosse Heuschreckenplage abgewendet hatte. Als Mäusevertilger (Smintheus) hatte ihn Skopas dargestellt, eine Maus unter seinem Fuss[1], während Münzbilder sie ihm in die Hand gaben, und wenn wir auch kein Beispiel wissen, dass seine Fliegenfeindschaft künstlerisch verherrlicht wurde, im Kult spielt sie doch eine, wenn auch bescheidene Rolle. Es sind alte zäh bewahrte, zum Teil vorhellenische Reste einer Bauernreligion, die dem Gotte den Schutz der Felder und des Viehs vertraute, aber von da führt keine Brücke zum Eidechsentöter. Der Gott, den Praxiteles hier einzusetzen gezwungen war, brauchte im Grunde keine solchen Reminiscenzen, er musste vor allem ein junger Gott sein. Apollo war das göttliche Vorbild der männlichen Hellenenjugend, schon seiner äusseren Erscheinung nach war er ihr legitimer Vertreter im Kreise der olympischen Götter. Die gymnischen Agone standen gar oft, die musischen fast ausschliesslich unter seinem Protektorate, Sänger und Held sind in ihm unzertrennbar Eins geworden. Die bildende Kunst lässt bald das heroische, bald das musische Element stärker hervortreten und zum konstituierenden des Ideals werden. Die Kunst des fünften Jahrhunderts bevorzugt ihrer monumentalen Anlage gemäss weit mehr das erste, am angemessensten erscheint ihr für ihn die Kolossalgestalt, sein Haupt-

[1] Vergl. Furtwängler, Meisterwerke, S. 524, Collignon, Hist. de la sculpt. Gr. II, S. 245.

attribut ist der Bogen und fast nur im Festgewande greift er zur Kithara. Die Kunst des vierten Jahrhunderts setzt gerade in diese Lücke ein, ihr Streben nach Innerlichkeit, ihre Versuche, den Schwerpunkt mehr in das Gebiet des Seelischen hinüberzurücken, findet an der geistigen Seite des Gottes eine willkommene Stütze. Sie schwelgt in immer neuen Darstellungen seiner weicheren musikalischen Auffassung, und gerade diejenige Apollogestaltung, in der sie hierin das äusserste gethan hat, ist förmlich aus dem Sauroktonos heraus gewachsen; er selbst aber steht am Beginne dieser Strömung und deutlich tritt hinter ihm die Gestalt dessen hervor, der sie erregt hat. Auch ein anderer jugendlicher Gott legt zu dieser Zeit Bogen und Pfeile weg und greift nach Apollos Lyra — Eros, und nun hat er die Flügel weggelegt, um Apoll selber zu sein. Die Antike, der noch das grosse Thema unseres Meisters in allen seinen Variationen vorlag, hat dessen nie vergessen, hierfür sind uns ein nur aus dem Abguss bekannte Sauroktonos-Torso mit Flügeleinsätzen[1], wie das Münzbild von Prusa (unsere Schlussvignette) gültige Zeugen. Vermutlich ist es eine rein künstlerische Erwägung gewesen, die hier Eros zu Apoll werden liess, der Wunsch, die herrliche Linienführung durch die Flügel nicht zu stören. Wir werden ihn begreiflich finden, denn die volle Tragweite dieser Linienführung als eine befreiende That lässt sich nur schwer verkennen. Die Lehre von der Ponderation des Standbildes, die die alten Bildhauer so viel beschäftigte, hat in den Ateliers der vorpraxitelischen Genèration eine besondere Ausbildung erfahren. Sie ist das Fundament, auf dem die Führung der Linien ruht, und das hat wohl niemand besser begriffen und verwertet, als der Meister des Enchriomenos und der Aphrodite der Gärten. Sein Hauptverdienst besteht freilich nicht darin, dass die alte Losung „Standbein rechts, Spielbein links“ für ihn nicht mehr galt, sondern in der Einsicht, dass die Bewegung der Arme mit der Stellung der Beine zusammenwirken müsse. Damit war der Rhythmus des Umrisses gegeben, doch zur vollen freien Entfaltung fehlte noch ein Schritt, ein entscheidender freilich. Die Schwerlinie ging noch immer mitten durch den Körper, beim Enchriomenos sahen wir sie im feinen Strahl des Öls förmlich materialisiert. An diesem Axiom des ganzen Ponderationssystems war freilich ein für allemal nichts zu ändern, aber wie sah es dort aus, wo dies Axiom nicht gilt, hört mit ihm das Recht der Plastik auf? Die Frage wird der Antwort kaum merklich vorausgeeilt sein, pflegt doch jede geniale That stets beide zugleich zu enthalten. Praxiteles hat, indem er seinen Sauroktonos

[1] Abgebildet und besprochen im Eroskapitel.

an den Baum lehnen liess, jene Linie in den Stamm hineingebannt, und man kann sich leicht durch eine recht absonderlich scheinende Gedankenoperation überzeugen, dass sie wirklich darin steckt. Man verdoppele die Figur symmetrisch, es erscheint dann ein tektonisch-heraldisch Normales. Diese Hilfsvorstellung, man wird sie nur einen flüchtigen Augenblick festhalten mögen, nötigt uns sofort das auf- und absteigende Spiel der Umrisslinie zu verfolgen. Wir meinen zunächst denselben Rhythmus wie am Enchriomenos zu empfinden, auch dort ist der Contrapost der eingezogenen mit der ausladenden Seite des erhobenen und gesenkten Armes bereits vorhanden, dennoch ist der Unterschied derart, wie der zwischen Jamben und Trochäen. Den Kontur jenes erklimmt das Auge von der ausladenden Seite und der Abstieg erfolgt von der Höhe der erhobenen Rechten über die eingezogene, hier ist es nicht bloss umgekehrt, sondern es tritt uns auch eine reichgegliederte Mannigfaltigkeit entgegen. Wir stellen uns zunächst in die Blickrichtung der Figur, nun gleitet unser Blick vorerst in sanftem Schwunge aufwärts bis zur rechten Achselhöhle, dann springt er über zur Höhe des Scheitels, um sich von da nach rechts und links die Linien der Arme ab- und aufzuwiegen, bis er schliesslich die grossen steilen Kurven der ausladenden Seite herablässt, wobei ihm die Hauptabschnitte des Körpers als Ruhepunkt dienen. Vom Profil aus bieten sich neue Schönheiten für die entschwindenden, namentlich tritt die Responsion des gehobenen Armes mit dem beschäftigungslos zurückgesetzten Spielbein schärfer hervor.

So war denn der kühne Wurf gelungen und damit die Grenzen der Plastik endgültig erweitert. Dass dies des Meisters persönliche That war, dafür spricht unsere monumentale Überlieferung, die vor ihm uns kein Ähnliches nachzuweisen vermag, unmittelbar nach ihm aber ihr vervielfachtes Echo vernehmen lässt. Doch zuvor wollen wir das Lob derselben noch aus dem Munde eines Anatomen hören.[1] „Begreiflich aber, dass, wenn sich dem aufgerichteten Körper äussere Stützen darbieten, das Spielbein, nun völlig entlastet, seine so gewonnene freie Beweglichkeit zu den verschiedensten Haltungen benutzen kann. Begreiflich aber auch, dass in diesen Fällen die Rumpfmasse vom Standbein abgelenkt und selbst über das Spielbein hinaus gebracht werden kann, und zwar gleichfalls mit einem gewissen Grade von Freiheit in der Wahl seiner inneren Anordnung. Schöne Beispiele derartiger Haltungen bieten der sogenannte Apollon Sauroktonos und der Satyr des kapitolinischen Museums."

[1] Langer, Anatomie der äusseren Formen, S. 38.

Das zweite Beispiel ist bekanntlich gleichfalls die Kopie eines praxitelischen Werkes und Ennio Quirino Visconti, der es zuerst als solches erkannte, hat es eben durch die Übereinstimmung der Haltung erkannt, die sich am sinnfälligsten in der gleichen Rolle des Spielbeins, das sich beidemale im „Zehenstand" an die Ferse des Standbeins heftet, zeigt. „On peut admirer dans le torse de tous deux cette charmante ondulation, non affectée, ce croisement des jambes qui leur donne une expression champêtre ou de jeunesse sans ôter rien à la molesse des formes ou sans les classer dans le genre bas; c'est ce qu'on observe dans les deux statues." [1]

Auf den attischen Votivreliefs an Asklepios und die Asklepiaden kehrt mehrfach eine Hygieiagestalt wieder, die sich an einen von der Schlange umringelten Baum lehnt. Im Typenrepertoir der sogenannten neuattischen Reliefs [2] findet sich eine völlig entsprechende Figur von nicht fixierter Bedeutung, hier ist auch die Fussstellung sichtbar, und bei beiden das Vorbild des Sauroktonos sofort kenntlich. Auch in die gleichzeitige Vasenmalerei hat er Eingang gefunden. Der Hermes im Parisurteilbild eines bekannten Kraters von Pisticci (Mon. IV, 18) ist eine geistvolle Variation desselben Themas, das, wie wir bereits angedeutet, auch noch eine reiche Weiterführung erfahren hat. Vielleicht dürfen wir noch hoffen, einmal durch eine solche datierbare Variation etwas für die Zeitbestimmung unserer Figur zu gewinnen, bis jetzt langen sie nicht einmal völlig aus, Athen als den Standort derselben mehr als wahrscheinlich zu machen.

Wenn wir uns früher auf längst beobachtete stilisierende Elemente beriefen, die uns berechtigen, mit dem Sauroktonos die Betrachtung der uns erhaltenen Reihe praxitelischer Werke zu beginnen, so haben die voraufgehenden Erörterungen wohl schon verraten, dass diese nicht in der Komposition zu finden sind, und in der Formgebung des Körpers ist davon auch nicht viel aufzuspüren. Denn die starke Differenz, die der Vergleich mit dem Werke, an dem wir alle anderen messen müssen, mit dem olympischen Hermes ergiebt, ist sicherlich ursprünglich weit kleiner anzusetzen. Haben wir doch ausser der Kopistenhand hier noch die strengere, der Bronze angepasste Behandlung in Rechnung zu setzen. Diese empfinden wir am schärfsten in der Arbeit des Haares, hier ist das Anschmiegen an die Bronzetechnik ein so enges, das stilisierende Moment so dominierend, dass wir an eine überkommene Manier glauben müssen, und damit steht wohl

[1] Mus. Pio-Clementino II, S. 219.

[2] Bull. de Corresp. hell. II (1878), Tf. VII, VIII, IX, Hauser, Die neuatt. Reliefs Typus No. 45.

auch die geringe Durchbildung des Gesichtes in Zusammenhang. Wenigstens erinnert uns dies an ein altes Kunsturteil, das einst gegen einen der grössten Neuerer der hellenischen Plastik, den Meister Myron, erfloss, der es in diesen beiden Dingen beim alten belassen haben soll. Vor einem gleichen modernen Urteil schützen unseren Meister fast die gesamte Reihe seiner übrigen Werke, die uns wohl noch Gelegenheit bieten wird, in vergleichender Betrachtung auf die hier bloss ihrer Thatsächlichkeit nach erwähnten Einzelheiten einzugehen. Indem diese aber nötigen, den Apollon Sauroktonos in seine Frühzeit hinaufzurücken, geben sie uns zugleich über den Entwicklungsgang unseres Praxiteles einen vielleicht unerwarteten Aufschluss. Noch lag vor ihm unerschlossen das ganze Reich der Marmortechnik, in dem er bald Herrscher sein wird, äusserlich wenigstens hält er sich an der stilisierenden Weise seiner Vorfahren, freilich nur in Nebendingen und mit einer wohl etwas übertreibenden Strenge, die der sicherste Vorläufer der Reaktion ist, seinem innersten Wesen nach aber ist er am Anfang derselbe wie am Ende.

Trotz der Ahnenkette seines Schöpfers hat der Apollo Sauroktonos keine Vorgeschichte, es giebt kein Werk der früheren Kunst, bei dessen Betrachtung man in vorbildlichem Sinne an ihn erinnert wird. Keine Dichtung, kein Mythos, keine religiöse Vorstellung hat ihn bedingt, er ist nach göttlichem Vorbild im vollen Schmucke seiner Schönheit dem Haupte des Meisters entsprungen. Und darum zeugt er so klar von ihm, er sagt uns, wie jener, des überkommenen Reichtums satt, nach selbsterworbenen Schätzen dürstete, wie er all die Realisten der letzten Generation an Realismus überbot und dennoch zum idealsten aller Idealisten ward, wie er mit der malerischen Erfassung zuerst vollen Ernst machte und gerade dadurch das Gebiet des plastisch Schönen mächtig erweiterte, und schlägt drei Themen an, die als immer wiederkehrende Leitmotive in wechselnder Stärke und stets neuen Variationen sein gesamtes Schaffen durchziehen, das apollinische Grundmotiv, das Erosthema und das Thema der spielenden Götter.

Aber einmal in die Welt getreten, hat er weiter gewirkt ohne Unterlass bis ans Ende des alten Tages, und als es von neuem zu tagen begann, da nahm er die Arbeit wieder auf, die er bis heute nicht geendet. Wir aber wollen von seiner zahlreichen Nachkommenschaft nur die ihm zunächst stehenden ins Auge fassen; nicht um ihrer selbst willen, sie sollen uns nur ein wenig von dem Lichte, das sie empfangen, dorthin zurückstrahlen, woher es kam.

Der Graf Saint-Ferréol besitzt in seiner Sammlung im Schlosse von Uriage eine daselbst gefundene Bronzestatuette eines jugendlichen

Apolls[1], die in ihrer ganzen Anlage so sehr an den Sauroktonos gemahnt, dass sie Overbeck seinem Replikenverzeichnisse angefügt hat, obschon die Nichtzugehörigkeit ausser Zweifel steht. Die Figur hält nämlich in der Rechten statt des Pfeiles etwas, was der Herausgeber und Overbeck mit ihm für ein Plektron erklärte, und deshalb lässt er die ausgestreckte Linke auf einer Lyra ruhen, die auf eine Säule oder einen Pfeiler gestellt ist. Ein Blick auf das angebliche Plektron genügt aber, es in eine Strigilis zu verwandeln, und damit muss nun auch die Lyra von der Säule. Also ein Apollo Apoxyomenos in Gestalt des Sauroktonos, das ist freilich ein Sonderwort fürs andere. Zu seinem Fundort passt dies Attribut vortrefflich. Die Schwefelquellen, die Uriage heute zu einem besuchten Badeorte machen, werden wohl schon im Altertum ihre Anziehungskraft geübt haben, wofür die Antikensammlung im Schlosse zu sprechen scheint, aber das ist kaum mehr als Zufall, die Strigilis bezeichnet hier nicht den Kurgast, sondern den Gott der Palästra. Unsere Bronze weist nach dem ermüdet vom Kampfspiel ausruhenden Apollino in der Tribuna der Uffizien. Und gerade darin beruht ihr ganz besonderer Wert. Indem sie die Form dem einen, den Inhalt dem anderen der beiden, in ihrer Art einzigen, jugendlichen Apollogestalten entlehnt, symbolisiert sie monumental die Identität des schöpferischen Grundgedankens beider. Doch unser Weg führt uns jetzt noch nicht zum Apollino, und ehe wir zur Betrachtung der zweiten Variation übergehen, haben wir noch kurz der Hauptunterschiede zu erwähnen, die die erste vom Thema trennen. Der Kopf unserer Bronzefigur hat mit dem Sauroktonos nichts zu thun, er entstammt seiner künstlichen Frisur nach einem Muster der Diadochenzeit. Ebenso charakteristisch ist die Änderung der Beinstellung. Schon in der Reihe späterer Repliken begegnet uns diese mehrfach, und wir werden es noch sehen, mit welcher

Fig. 15. Bronze von Uriage.

[1] Abgeb. Gaz. archéologique 1883, S. 304, vergl. Overbeck, Kunstmythologie V, S. 237.

Regelmässigkeit praxitelische Figuren schon in der nächsten Generation, wie wenn sie das Bedürfnis nach Abwechslung ihrer Stellung fühlten, die Beine übereinander schlagen. Das Original, auf das unsere Statuette zurückgehen wird, dürfte nicht viel über ein halbes Jahrhundert nach Praxiteles anzusetzen sein.

Die zweite Variation tritt nicht so bescheiden wie die erste auf. Eine stattliche Replikenreihe[1] kündet uns ein beliebtes Werk und einen namhaften

---

[1] Die jüngste Replikenliste, deren Revision wir hiermit vorlegen, und zusammenfassende Behandlung bei Overbeck, Kunstmythologie V, S. 240 ff., vergl. auch Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz, S. 7 und zu No. 96.

1) Florenz, Uffizien, Dütschke III, No. 205, Amelung, Führer 96, abgeb. Overbeck, Atlas z. Kunstmythologie, Tf. XXIII, No. 25.
2) Rom, Kapitol, abgeb. Clarac 247,1 R., nach Bottari-Foggini, Mus. Cap. III, Tf. 15, und 251,7 R., nach Lorenzo Rè Mus. Cap. Atrio Tav. 20 f., Brust und Kopf Ov. Tf. XXIV, No. 25a, die zweite der beiden Clarac'schen Zeichnungen zeigt das Exemplar in dem jetzigen, falsch restaurierten Zustande, während es in der ersten dem folgenden Florentiner fast zum Verwechseln ähnlich sieht. Clarac versucht den Widerspruch durch die Annahme einer zweimaligen Restauration zu lösen, doch mag sich Bottari bei jener Publikation einfach an die damals noch in Villa Medici befindliche Replik gehalten haben.
3) Florenz, Uffizien, Dütschke III, No. 104, Amelung, Führer No. 46, abgeb. Müller-Wieseler II, 131, Mengsscher Abguss in Dresden.
4) Neapel, Mus. Naz. No. 6253, abgeb. Ov. Tf. XXIII, No. 26.
5) Florenz, Palazzo Vecchio, Dütschke II, No. 510, Amelung, Führer No. 4, abgeb. Arndt-Amelung, Einzelvkf. No. 340.
6) Einst im Park von Versailles, abgeb. Clarac 251,1 R.
7) Deepdene, Michaelis, Anc. Marb. in Gr. Br. (No. 2), abgeb. Clarac 240,4 R. Die Clarac'sche Zeichnung genügt, um die von Michaelis bestrittene (vergl. noch Overbeck, S. 148, No. 4) Zugehörigkeit des falsch aufgesetzten Kopfes zu erweisen, sie lässt bloss die Möglichkeit offen, dass er von einem anderen Exemplare stammen könnte.
8) Petersburg, Sammlung Montferrand, abgeb. Memoires de la societé Imp. d'archéologie, Vol. VI (1852), Tf. 3.
9) Dresden. Torso.
10) Marbury-Hall, Michaelis No. 12, als Satyr restauriert, abgeb. Clarac 397,3 R.
11) Louvre, Fröhner 71. Lyra und Pfeiler ergänzt.

Die drei letzten Nummern sind Statuetten, während die Mehrzahl der übrigen auf eine Originalgrösse von etwa 1,80 m weist. Den echten Kopf haben No. 1, 2, 7 und 11, No. 2 wie No. 7 gebrochen, aber sicher zugehörig, No. 11 arg zerstossen. Allein kommt er noch mehrfach in unseren Museen vor.

1) Wiltonhouse, Michaelis No. 107, abgeb. Kennedy, Tf. 21.
2) Kopenhagen, Sammlung Jacobsen.
3) Berlin, Ant. Skulpt. No. 619 (mit Abbildung, als weiblich bezeichnet).
4) Rom, Villa Albani, auf eines der beiden Exemplare der „Diana Colonna" aufgesetzt.
5) London, Mus. Marbles X, Tf. 3 („Head of a Muse").

Hierher gehört noch das Wandgemälde Neapel, Inv. No. 9540. Es vereint drei Apollgestalten, die an den statuarischen Typus des auf einen Pfeiler gestützten, Lyra spielenden Gottes anknüpfen. Der mittlere ist eine Variation unserer Gestalt. Er

Fig. 16. Apollostatue in Florenz Uffizien (Dütschke III, 205).

Meister an. Es ist der sogenannte Apollo mit dem „Wasservogel", ein altes, noch heute ungelöstes Archäologenrätsel.[1] Keins von den bisher bekannten Exemplaren ist so weit erhalten, dass wir über die Aktion der Figur des Ratens enthoben wären, die Mehrzahl der Restauratoren hat ihm die Lyra in die Linke gegeben und lässt ihn mit der Rechten die Saiten berühren, doch fehlt es auch nicht an aparten Auffassungen, wie man Clarac 251,1 R., wo der Gott seinem Köcher einen Pfeil entnimmt oder gar 397,3 R., wo er zu einem flötenblasenden Satyr ward, nachsehen kann. In dieselbe Kategorie gehört auch Overbecks Vorschlag, der ihm einen gebogenen Lorbeerzweig „als sollte ein Kranz vorbereitet werden" in die Hände legt, um ihn um Daphne trauern zu lassen. Die Exemplare sind fast durchweg überlebensgross und überragen die des Sauroktonos um ein beträchtliches, das wichtigste derselben ist das erstangeführte der drei Florentiner, weil es das einzige ist, dessen Kopf ungebrochen aufsitzt, und zugleich wohl erhalten ist. Auch sonst eignet sich dieses Exemplar sowohl durch gute Erhaltung wie durch sorgfältige Ausführung zum berufensten Vertreter des Originales, zumal erhebliche Abweichungen an den antiken Teilen der übrigen nicht zu verzeichnen sind. Unser Apoll scheint mit dem Sauroktonos in gleichem Alter zu sein. Er lehnt sich in gleicher Weise an eine Stütze, deren Anblick uns sein langes, vom linken Arm herabsinkendes Gewand zu entziehen scheint, nur hat er die Beine gekreuzt und wendet den Kopf nach oben. Für die Bewegung der Arme lässt sich trotz aller Versuche nach anderer Richtung doch kaum eine weitere Lösung denken, als die der bisherigen Vulgata, er hält in der hocherhobenen Linken die Schildkrötenlyra, in die seine Rechte greift. Dafür spricht aber auch der Ausdruck des aufwärtsgerichteten Antlitzes ein gewichtiges Wort, das uns den Gott von süsser Seligkeit ergriffen zeigt. Gerade in der Stimmung, die weit über das Normale dieser Zeit heraufreicht, liegt das wirkende dieses Werkes, die höchst anmutige Stellung, die Burkhardt daran lobt, ist Lehngut, und das praxitelische Eigentum ist in geistvoller Weise nur so weit variiert und angepasst, als es die Einschaltung eines neuen Motives notwendig mit sich bringt. So haben wir uns schon früher bei Entscheidung der Frage nach

---

lehnt mit gekreuzten Beinen an einem Pfeiler, auf den er die Lyra stützt, die er spielt, sein Gewand hängt lang vom Pfeiler herab. Der Rabe zu seiner Rechten vertritt hier wohl die Gans.

[1] Dieser „Wasservogel" ist eine Gans, die man nur darum nicht mit ihrem rechten Namen nennt, weil unsere moderne Empfindung auf einen Schwan nicht ausdrücklich verzichten will. Für die antike Gleichsetzung von Gans und Schwan vergl. Kekulé, Über eine weibliche Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenonfiguren, S. 14.

der ursprünglichen Richtung der Linken des Sauroktonos auf diese Figur als gültigen Zeugen berufen dürfen. Nur der Baumstamm ist weggelassen und damit formuliert sich das Rätsel von selbst. Wir begreifen, dass der Künstler, der die Eidechse zu eliminieren hatte, nicht auf halbem Wege stehen blieb, aber wir haben früher gesehen, in diesem Baumstamm hat Praxiteles die Schwerlinie des Sauroktonos hineingebannt, er kann wohl ersetzt, aber nicht gefällt werden, ohne die Figur mit zum Sturze zu bringen. Der jüngere Meister setzt unbekümmert durch solche Erwägung ein breit zu Boden fallendes Gewand hin und überlässt es dem Betrachter, nach der Stütze zu fragen. Der moderne, an Eisenkonstruktion gewöhnte vermutet sofort eine solche hinter dem deckenden Gewande und spürt ihrer Gestalt in den Faltenzügen desselben vergebens nach; sie tritt nirgends zu Tage und an den gut gearbeiteten Exemplaren kann man ihr Fehlen deutlich konstatieren. Burkhardts Frage, „ob ein ehernes Original vorlag, dessen Stütze dem Kopisten in Marmor nicht genügen konnte", bringt uns der Lösung nicht näher, dem Marmorkopisten genügen die Stützen des Bronzeoriginals freilich selten. Seine Virtuosität im Verstärken und Vervielfältigen derselben ist uns aus unserer monumentalen Überlieferung mehr bekannt als geschätzt, aber ihn einmal des entgegengesetzten Verfahrens anzuklagen, dazu gehörten starke Beweise. Nun kennen wir aber das Bronzeoriginal, es ist dasselbe, das unseren Sauroktonosrepliken zu Grunde liegt und dieser jüngere Meister ist nichts weniger als ein Marmorkopist gewesen, sein Apoll ist in Marmor gedacht, wie viel würde er an Tiefe der Empfindung, an malerischer Wirkung bei einer solchen Übersetzung verlieren. Das Original sänke dann hinter seine Kopien. Auch damit kommen wir nicht weiter, wenn wir zu dem Aushülfsmittel greifen, die Stütze durch die Aufstellung zu supplieren. Und mag der Meister selbst danach gegriffen haben, dem Werke würde sie doch immer fehlen. Im statischen Sinne natürlich nicht, aber ursprünglich, als das Gewand noch durch Farbe des jetzt uns noch ein wenig beruhigenden Steincharakters entbehrte, musste jeder Beschauer den ihm gespielten Streich sofort merken. Denn in der That, eine andere Lösung, als dass der Meister das Absonderliche klar gewollt hat, giebt es nicht, und da mag es wohl müssig erscheinen, nach dem warum zu fragen. Doch vielleicht liegt die Antwort auf unserem Wege. Wie, wenn der Meister nichts weiter wollte, als die bisher genialste Lösung des statischen Problems überbieten, praxitelischer sein wollte als Praxiteles? Für diese Annahme finden sich in seinem Werke noch weitere Indizien. So wenig der Kopf mit dem des Sauroktonos übereinstimmt, in seinem Bau, im Ausdruck und

selbst in dem für Apollo dieser Zeit auffallenden schlichten Haarputz verleugnet er seine Abhängigkeit von dem späteren Typus unseres Meisters nicht.[1] Ebenso bestimmt spricht die Anordnung des Gewandes. Am Hermes des Praxiteles, an seiner knidischen Aphrodite und noch an manch anderen seiner herrlichsten Gestalten begegnen wir einem solchem förmlich selbständig wirkenden, vom Leibe losgelösten Stück Draperie. Wir empfinden bewundernd, wie sich die Schönheit des Nackten gesteigert abhebt, indem dieses Nebenwerk gar trefflich die Rolle des malerischen Hintergrundes spielt. Das Auge erfrischt sich an den tausend kleinen Reizen der Faltenzüge, um neugestärkt zu dem höheren Genuss der Körperformen zurückzukehren. Es ist ein künstlerischer Gedanke, der, einmal gedacht, zum unveräusserlichen Erbe der Plastik ward. Aber wann wurde er zum ersten Male gedacht? So weit wir auch in die Zeit vor unserem Meister hinaufzublicken vermögen, wir finden nur vereinzelt Ansätze, den kräftigsten wohl im Hermes Ludovisi, zu einer draperiemässigen Behandlung des sich vom Körper loslösenden, aber niemals des losgelösten Gewandes. Vor der Entwicklung des specifisch malerischen Sinnes war für eine solche Auffassung kein Raum. Es ist bekannt, wie die griechische Plastik gross geworden ist im Kampf um die Rechte des Nackten gegen die Gewandung. Das Ende dieses Kampfes war keineswegs der Sieg der einen und die Niederlage der anderen Macht, es war, kurz gesagt, der Sieg beider. Die Erkenntnis, dass sie zu einträchtigen Zusammenwirken bestimmt seien, brach durch, aber wo sie nur immer kann, bevorzugt die Antike doch das Nackte. So einfach und leicht es uns nun erscheinen mag, sich bei diesem Schlusse nicht zu beruhigen, so genial war doch der Gedanke, der völlig unverhüllten Pracht des Nackten das Gewand als Folie beizufügen, und sein Urheber war Praxiteles. Hätte er ihn überkommen auch nur in dem Sinne, dass er von allem Anfang her sein Eigen gewesen wäre, wir würden ihm zweifellos noch öfter begegnen, so aber scheint das Vorhandensein oder Fehlen dieser Draperie einen Schluss von nicht geringer Tragweite zu gestatten, dieses scheint die Jugendwerke des Meisters kenntlich zu machen, jenes weist sie in die Zeit seiner Reife. Wir werden dies heuristische Prinzip, das auch am Sauroktonos seine Schuldigkeit thut, noch zu erproben Gelegenheit

[1] Er gehört auf das engste zu einer kleinen Reihe, deren einzelne Glieder man bald in nahen, bald in nächsten Zusammenhang mit Praxiteles gebracht hat, zu dem Apollotypus, über welchen zuletzt Amelung im Einzelverkauf zu No. 342 und Führer durch die Antiken in Florenz zu No. 2 gehandelt hat, dem Kopfe der Wiener Kora, die wir später eingehender zu besprechen haben werden, und der sog. Berenike, über die man P. Arndt, Festschr. für Overbeck, S. 100, vergleichen mag.

haben, für jetzt harrt noch die Frage einer Antwort, in welcher der uns überlieferten Gestalten dieser Zug zum ersten Male auftaucht. Sie scheint in Anbetracht der Geringfügigkeit unseres überlieferten Wissens vielleicht vermessen, indes wir brauchen sie nur in eine andere Formel zu bringen, um ihre methodische Berechtigung darzuthun. Wie wir uns dies Stück Gewand, dort wo es fehlt, supplieren könnten, was ja der Meister unseres Apoll versucht hat, so könnten wir es dort, wo es vorhanden ist, meist in Abzug bringen, ohne anderes als eine Differenz ästhetischer Natur zu fühlen. Nur bei einer Gestalt gehört es so wie es ist zum Wesentlichen des Werkes. Die knidische Aphrodite legt ihr Gewand ab und die Legende hat es uns nicht verschwiegen, dass sie eben deswegen die knidische ward. Eine starke innerliche Wahrscheinlichkeit spricht unverkennbar für ihre Priorität. Doch kehren wir zu unserem Apoll zurück, wenn auch nur um uns von ihm zu verabschieden. Seine Exegese hat uns gezeigt, dass sein Meister, wo er vom Sauroktonos unabhängig ist, sich darum nicht auch vom Schöpfer desselben lossagt. Und selbst wo er ihn überbieten will, wird er fast unabsichtlich sein berufener Interpret. Seine eigene Art zu fühlen und zu bilden kann ihm nicht bestritten werden, und wenn die vielen Repliken lehren, dass sie Anklang fand, für uns bleibt das Wesentlichste an ihm, dass er Praxiteles' Erbe war, ob auch im wahren Wortsinn, auf diese Frage haben wir, wie auf so manche andere, derzeit zu verzichten.

Wir wenden uns zu einer neuen Variation. Sie ist wie die erste nur durch ein kleines Bronzefigürchen vertreten, das aus Thessalien stammt und sich jetzt im Dresdner Museum befindet. G. Treu hat sie im Archäologischen Anzeiger 1889, S. 105, veröffentlicht und in wenig Worten alles gesagt, was sich über sie sagen lässt. Apoll lehnt mit gekreuzten Beinen, die Linke hielt ein jetzt verschwundenes Ding, das nach dem diesmal nicht zu bezweifelnden Plektron in der herabhängenden Rechten nur eine auf eine Säule gestützte Kithara sein kann. Der Vergleich mit der Bronze von Uriage, die man, wie wir sahen, fälschlich zum Kitharöden gemacht hat, ist lehrreich. Die Reminscenz an den Sauroktonos erstreckt sich hier bloss auf die Stellung, und auch in diesem kleinen Werke übt sie ihren Zauber aus. Zum späteren Kopftypus und zur Kreuzung der Beine tritt hier noch die andere Haltung der Arme hinzu. Beide senken sich von ihrer ursprünglichen Lage herab. Der Gott ruht vom Spiele und blickt träumerisch vor sich hin. Auch dies ist ein Nachklang praxitelischer Gedanken, wir werden kaum fehlgehen, wenn wir diese Bronze nun gleichfalls als Repräsentanten eines grossen plastischen Werkes fassen, das, worauf schon Treu hingedeutet

hat, von dem früher behandelten Typus weiter leitet zu Bildungen, wie dem pompeianischen Apollo (Ov. V, S. 189). Er mag wohl der dritten Generation angehören.[1]

Die Fernwirkungen des Sauroktonos haben sich begreiflicherweise nicht auf den Apollotypus allein beschränkt, dessen Kreise er wohl erweitern, aber nicht umgestalten konnte. Die Schöpfung eines göttlichen Knabenbildes musste noch weitere Konsequenzen ziehen. Ausser Eros vertrat im Kreise der Olympier noch eine andere Gestalt dies Ideal, der Liebling des Götterkönigs Ganymed. Jetzt war auch seine Stunde gekommen. Der Meister, der den Mundschenk des Dionysos neuschuf, hatte damit das Zeichen gegeben, und nicht erst Berthel Thorwaldsen. Ganymed wird nun plötzlich auch der Liebling der bildenden Kunst, und da sie so gut wie keine Traditionen vorfand, denn die alten Meister hatten wohl vom Knaben mit dem Reifen erzählt, den Zeus verfolgte, und ihn auch sonst nur beiläufig dargestellt, so konnte sie recht aus dem vollen schaffen. Sie hat es redlich gethan, selbst die späten Ganymeddarstellungen verleugnen nicht oft ihre Abstammung aus dieser Zeit. Die berühmteste hatte ein jüngerer Genosse des Meisters Leochares geschaffen, sie stellte den Moment der Entführung durch den, der Wichtigkeit und Zartheit seiner Mission bewussten Adler dar, und, wie wir aus der offenkundigen Replik in der Kandelaber-Galerie des Vatikans noch erkennen können, war darin ein über die Grenzen der Plastik reichendes Problem glücklichst gelöst. Der Versuch ist noch manchmal mit geringerem Erfolg wiederholt worden, indes die Rundplastik konnte auf die Dauer einen Wettlauf mit der Malerei, bei der sie notwendig den Kürzeren zog, nicht wagen, sie musste sich auf ihr eigenstes Gebiet zurückziehen, die Himmelfahrt ihren Schwestern überlassen, denen die Schwerkraft nicht die Flügel lähmt, und sich der Durchbildung des Typus zuwenden. Früh scheint sie dies Gebot erkannt zu haben, der Sauroktonos blickt dabei an allen Ecken und Enden durch, sogar in der Gruppe des Leochares ist sein Einfluss fühlbar. Aber völlig kenntlich, nur leise umgemodelt, erscheint er wieder in einer geistvollen Komposition, die Entführer und Entführten in zutraulichem Verkehr zeigt.[2] Auch diesmal kommt die monumentale

[1] Zuversichtlicher lässt sich ein Bronzefigürchen in Arolsen chronologisch bestimmen (Gaedechens No. 45, Friederichs-Wolters No. 1757), das gleichfalls aber direkter auf den Sauroktonos zurückgeht; es entstammt der friedericianischen Zeit.

[2] 1) Abgeb. Mus. borb. V, 37, Overbeck, Atlas, Tf. VIII, 21, Clarac 191,5 R. 2) Dütschke III, 115, Amelung, Führer 51, Overbeck II, S. 541, abgeb. Clarac 191,4 R. Eine Bronzemünze von Hadrianopolis, unter Caracalla geprägt, Berlin, Besch. d. ant. Münzen I, S. 168, Friedländer und von Sallet, das Königl. Münzkabinet, No. 647,

Fig. 17. Ganymedstatue in Neapel.

Überlieferung allein zu Wort. Es sind bis jetzt nur zwei Repliken bekannt, von denen uns keine den ungetrübten Genuss der vollen Schönheit des Werkes bietet; am Neapler Exemplar ist der Kopf, der rechte Arm und der untere Teil der Beine ergänzt, am Florentiner gleichfalls der Kopf, der der Renaissance angehört, und die beiden Unterarme, von Nebendingen hier wie dort abgesehen. Die Arbeit des Neapler verdient den Vorzug. Ganymed lehnt an den Adler, der auf einem Felsen zu seiner Linken sitzt und legt die Linke, in der er den Hirtenstab hält, um seinen Hals. Der Adler erwidert diese Zutraulichkeit auf seine Art, indem er seinen Fittich wie einen Arm an den Rücken des Knaben schmiegt; sie wenden und neigen einander die Köpfe wie im lebhaften Geplauder zu. Die Nähe der Verwandtschaft zeigt besonders das Florentiner Exemplar; hier heftet sich noch ganz wie am Sauroktonos das linke Spielbein im Zehenstande an die rechte Ferse, darnach ist auch die falsch ergänzte Beinstellung des Neapler zu korrigieren, und dieser Zug gewinnt für uns Interesse, wenn wir sehen, dass auch Ganymed in späteren Darstellungen es sich genau so bequem macht wie Apollo.

Die Übereinstimmung dieser Variation mit dem Original-Thema reicht, bis auf die Haltung des linken Armes, noch weiter als in den vorherbehandelten, und dennoch macht sich die Entlehnung weniger fühlbar, es geht alles ohne Rest in die neue Komposition auf. Die Differenz zwischen der herrlichen Jünglingsgestalt und der gelegentlich herb getadelten Bildung des Adlers bleibt allerdings noch recht fühlbar; sie scheint sich leicht zu lösen, indem wir für diese den Meister der Gruppe persönlich haftbar machen, während jene für ihn eine gegebene Grösse war. Indes allem Anschein nach war auch der Adler der Leocharesgruppe nicht viel besser und auch der „Wasservogel" Apollos hat gleiche Unbill erfahren. Doch wie dem immer sei, unsere Gruppe als solche verrät doch einen ganzen Künstler, die Linien der Komposition, die Verteilung der Massen spricht deutlich für ihn, vor allem aber die Stimmung. Wie geringwertig erscheinen uns gegen diese Auffassung all die späteren Fütterungsscenen oder die, wo der Adler in loser Verbindung in gleichem Range etwa wie der

---

Müller-Wieseler, Denkm. alter Kunst [3]II. Bd., Tf. IV, 50, bietet eine freie Wiederholung dieser Gruppe. Eine Gemme, die das Florentiner Exemplar samt seinen Ergänzungen wiedergiebt, Overbeck a. a. O., der Mengs'sche Abguss in Dresden und eine Gruppe in der Madrider Akademie v. San Fernando „Obra de D. Manuel Alvarez, Escultor de Cámara de Carlos IV., Salamanca 1727 — Madrid 1796", „El original de yesso (el autor no llegó a hacerlo de marmol)" beweisen seine Schätzung seitens der modernen Künstler.

Hirtenhund steht. Diesen Abstand bringen uns auch die verkehrten Deutungsversuche zum Bewusstsein, ob sie nun in dem Adler, den verwandelten Zeus sehen, die Situation als eine Art Vorspiel zur Entführung fassen und so den mythischen Charakter wahren wollen, oder denselben zu Gunsten des „Genre" aufgeben. Der Umweg ist auch diesmal kaum empfehlenswerter als der Abweg, zumal die schlichte Wahrheit so nahe liegt. Nichts anderes als was einst Leochares künstlerisch verherrlicht hat, ward hier in neuer Weise vorgetragen, aus dem einfachen Grunde, weil der Mythos seinem Wesen nach nicht dehnbar ist. Die Entführungsscene durch das innige Aneinanderschliessen Ganymeds mit dem Adler zu einer plastischen Gruppe zum Ausdruck zu bringen, damit bekundet der Künstler seinen Entschluss, den Boden seiner Kunst nicht verlassen zu wollen; was darüber hinausgeht, überlässt er der Phantasie des Beschauers. Ob er mit dieser ein wenig doktrinär angehauchten Kritik des Werkes seines grossen Vorgängers recht behält, darüber lässt sich streiten; sein Appell an das Publikum wird seinerzeit vielleicht ein feineres Verständnis gefunden haben. Ein Erneuerer seiner Komposition, der Meister des Urbildes der Gruppe im Palazzo Corsini zu Florenz, hat es aber doch für gut befunden, etwas deutlicher zu werden, der Hund neben dem Felsen, ein altes Versatzstück aus dem Atelier des Leochares hebt die letzten Zweifel.[1] Die Lösung des gleichen Problems ist hier weitaus eleganter. Der Fels ist höher, der Adler zierlicher geworden, die Haltung Ganymeds gestreckter, das Ganze leichter und freier. Nach der Versicherung des Herausgebers soll ein Vergleich mit dem Apoxyomenos es ausser Zweifel lassen, dass wir hier die Kopie eines lysippschen Originales vor uns haben. Ohne den Reiz der schwebenden Bewegung des Körpers, worin wohl die einzige Analogie liegt, verkennen zu wollen, müssen wir doch auf eine so gewagte Zuteilung verzichten, sie würde uns eine Konsequenz ganz eigener Art aufnötigen. Denn unleugbar ist die Ähnlichkeit des Corsinischen Ganymeds mit dem Apoxyomenos keineswegs so schlagend, wie die seines Vorgängers mit dem Sauroktonos. Daraus würde dann der bündige, zwingende Schluss erwachsen, der Schöpfer dieses sei niemand anderes als Praxiteles. Die Haltlosigkeit dieses Schlusses ist jedoch ziemlich leicht zu erweisen. Sauroktonos ist nicht allein zum Ganymed geworden, er hat auch noch manch andere Maske vornehmen müssen, um in Gruppen zu figurieren, nach denen die antike Kunst ein besonderes Bedürfnis in jenen

[1] Dütsche II, No. 250, abgeb. Arndt-Amelung, Einzelvkf. No. 323.

Tagen empfunden zu haben scheint, da sie schon ausser Stande war, es ganz aus ihren eigenen Mitteln zu bestreiten. Was ihn wie dazu geschaffen erscheinen liess, war dasselbe formale Element des Lehnens, dessen Folgewirkungen wir bisher schon ziemlich weit nachgehen konnten, jetzt wird es nur in neuer Weise ausgenützt; allein hätte es freilich nicht genügt. Zunächst sei ein Torso in Dresden erwähnt, den wir aus der Overbeckschen Replikenreihe ausgeschieden haben.[1] Der Restaurator hatte ihn an einen Baumstamm gefesselt, von welchem er jetzt glücklich befreit ist, eine stark überarbeitete Ansatzfläche an seiner linken Seite weist auf eine Verbindung mit einer zweiten Figur hin; wer diese war, bleibt wohl fraglich, sie lässt sich weder nach der vorhergehenden, wie nach den beiden folgenden Gruppen ergänzen. Die eine im Louvre[2] zeigt Dionysos ganz in Sauroktonos' Gestalt, wie er sich auf seinen Silen stützt. Der Gedanke an ein modernes Pasticcio liegt ebenso nahe, ist aber ebensowenig zutreffend, wie an der bekannten Gruppe von Ildefonso, die unseren Sauroktonos in einer Verbindung zeigt, welche bisher all unserer Deutungsbemühen spottet. Vielleicht bergen unsere Museen noch ein oder das andere weitere Beispiel, aber auch dann dürfen wir voraussetzen, manches sei uns endgültig vorenthalten. Darob zu klagen haben wir kaum Anlass, künstlerischer Wert kommt doch nur dem Ganymed zu, er hat allein auch die geistige Sphäre des Urbildes gewahrt.

[1] Dresden No. 8. Abgeb. Becker, Augusteum II, Tf. 51, vergl. Overb. a. a. O. S. 236.

[2] Fröhner No. 234, abgeb. Clarac 138,7 R., über die Gruppe von Ildefonso. Hübner No. 67, vergl. Bethe, Arch. Anz. 1893, S. 8.

Fig. 18. Münze von Prusa.

SECHSTES KAPITEL.

HYPNOS.

Kein geglätteter Weg führt vom Sauroktonos weiter; vorsichtig tastend mag uns vielleicht das Wagestück gelingen, schrittweise bis zum nächsten festen Haltpunkt vorzudringen, doch nur, um uns von da ab wieder in gleicher Weise fortzubewegen. Und solcher festen Haltpunkte haben wir gar wenige, streng genommen, den Sauroktonos mit eingerechnet, im ganzen drei, denn nur noch die Knidierin und der Hermes von Olympia sind wie dieser durch völlige Übereinstimmung der litterarischen und monumentalen Überlieferung gegebene Grössen. Dazu kommt noch die Unmöglichkeit, den Abstand dieser drei Punkte voneinander anders als durch ungefähre Schätzung zu erkunden, wobei es derzeit an ermutigender Übereinstimmung noch gebricht. Wie sollten wir da zweifeln, dass unser Weg ein wenig an die Irrfahrten des göttlichen Dulders erinnern werde. Er wäre völlig ungangbar, würde er nicht erhellt von dem Lichte, das von jedem der gesicherten Werke ausgeht, eine Reihe von Gestalten streift und auf manche voll auffällt, und gangbarer, wäre er nicht von flackernden Irrwischen heimgesucht, die so mancher der modernen Hypothesen entsteigen, welche diesen kleinen Schatz vermehren wollen, beispielsweise mit dem eleusinischen „Eubuleus", den vatikanischen „Thespiaden", dem Musenrelief von Mantinea, der Pariser „Brauronia", dem Eros von Centocelle und noch einigen anderen glücklich wiedergefundenen Meisterwerken. Von dem gleichen Streben können auch wir nicht ablassen, selbst auf die Gefahr hin, statt jenes Schatzes nur die Zahl der Missgriffe zu mehren, aber so tief wir auch seine quantitative Unzulänglichkeit verspüren, den grossen Vorzug müssen wir hoch anschlagen, dass er, wenngleich formelhaft, das Gesamtschaffen unseres Meisters vertritt und uns damit der Sorge betreffs der Anordnung des Stoffes überhebt. Der Kreis der jugendlichen, spielenden, träumenden Götter, dessen Mittelpunkt einst Eros war, schart sich nun um Sauroktonos, die Knidierin bildet

Fig. 19. Hypnosstatue in Madrid.
(Erste Ansicht.)

noch wie einst den seiner weiblichen Schöpfungen, die kleine Gruppe männlich kräftiger Gestalten reiht sich dem olympischen Hermes an. Wenn sich uns damit die systematische Betrachtungsweise von selbst ergiebt, so schliesst sie noch immer die historische nicht aus, deren Faden für jetzt noch zu oft reisst, um durch das Labyrinth zu führen; sie soll uns auch nicht hindern ihn fortzuspinnen so gut wir können.

Der Sauroktonos hat für uns den Reigen der Jugendschöpfungen unseres Meisters eröffnet, und nun stehen wir vor der Frage, welcher der erhaltenen praxitelischen Gestalten der nächste Platz gebühre. Wir haben hier Umschau in unserem monumentalen Material zu halten, ohne dabei gerade in jedem einzelnen Falle peinlich nach einem Ursprungszeugnisse zu forschen, dieweil dies allermeist vergebliche Liebesmühe wäre; vielmehr sind wir dabei angewiesen uns darauf zu verlassen, dass die Monumente manchmal solche Fragen ganz von selbst beantworten, zwar nicht für jeden der hören, doch für manchen der sehen kann. Wir haben des Apollino bereits gedacht, und seine Seelenverwandtschaft unverkennbar gefunden, jetzt aber,

Fig. 20. Hypnosstatue in Madrid.
(Zweite Ansicht.)

wo es sich um die Frage der zeitlichen Annäherung handelt, fallen ein paar stilistische Differenzen schwerer ins Gewicht. Der Apollino ist für Marmor berechnet und wir befinden uns in der Bronzezeit unseres Meisters, sein Kopf zeigt nichts von schlagender Übereinstimmung mit dem des Sauroktonos, freilich ohne dass dadurch der Ursprungsfrage präjudiciert wäre. Denn gestehen wir es uns nur, wäre der Sauroktonos litterarisch nicht bezeugt, und wir hätten seine Zuteilung selber vorzunehmen, dann möchte es doch wohl fraglich sein, ob nicht gegen alle für Praxiteles vorzubringenden Gründe das Bedenken wegen des im Vergleich zur Knidierin und zum Hermes fast archaisch anmutenden Kopftypus siegreich das Feld behaupten würde. Ein volles geschwisterliches Übereinstimmen mit diesen Zügen zeigt, so viel wir heute wissen, nur ein zweiter Kopf, der gleichfalls einem Bronzewerke angehört, Gründe genug, um nun diesem unsere volle Aufmerksamkeit zuzuwenden. Es ist die Statue eines Hypnos, den die zahlreichen Repliken[1] in die Reihe der gefeiertesten Werke der Antike stellen.

[1] Eine sorgfältige Zusammenstellung der vorhandenen Nachbildungen hat Winnefeld, S. 8, seiner eingehenden Studie „Hypnos", gegeben, zu der ein Aufsatz von Danicourt, Revue archéologique 1882, S. 7, und Bazin, Gazette archéologique 1888, S. 25, einige Ergänzungen bieten. Vergl. auch Reinach, Bronces figures de la Gaule romaine, S. 104ff., und Babelon-Blanchet, Bronzes antiq. de la Bibl. nat. zu No. 702. Der Vortritt gebührt der einzigen Marmorreplik der Statue in Madrid, Hübner No. 39, Abgeb. Clarac 369,3 R., Arch. Zeit. 1862, Tf. 156 = Baumeister, Denkm. d. kl. Alth. S. 706, Amelung, Führer, Abb. 48, Brunn, Griechische Götterideale, S. 29, die aber an Kunstwert weit übertroffen wird von dem Bronzekopf aus Perugia, jetzt im British-Museum, dem Reste eines gleichgrossen Exemplares, das sich zum Madrider wie Original zu Kopie verhält. Abgeb. Monumenti 1856, Tf. 3 u. VIII, Tf. 59, Murray, Hist. of Greek sculpture II, Tf. 21, Brunn, Gr. Götterideale, Tf. 3, Brunn-Bruckmann, Tf. 235. Ihm schliesst sich eine Liste zierlicher Bronzestatuetten an, unter welchen die an erster und zweiter Stelle genannnte durch grössere Dimensionen, letztere aber noch besonders durch feinere Ausführung hervorragt.

3) Florenz, Amelung No. 260. Abgeb. Zanoni, Galleria di Firenze IV, 3, Tf. 138, Müller-Wieseler, Denkm. II, No. 867, Arch. Zeit. 1862, Tf. 158, 1.

4) Wien. H. 0,34. Abgeb. Arch. Zeit. 1862, Tf. 158, 2, v. Sacken, Die ant. Bronzen d. k. k. Münz- und Antikenkabinetts, Tf. 34 = Baumeister, Denkm. S. 707, R. v. Schneider, Album der Ant. Samml. d. all. Kaiserhauses, Tf. 31.

5) Wien. H. 0,085. Abgeb. v. Sacken a. a. O. Tf. 33, 13 = Winnefeld, S. 8.

6) Turin, Dütschke IV, No. 301m., abgeb. Atti della Soc. di arch. e belle arti di Torino IV, 1883, Tv. 15, p. 113ff., Furtwängler, Meisterw. S. 648, Anm. 1, anders Babelon-Blanchet a. a. O.

7) Lyon. H. 0,14. Benndorf, Arch. Anz. 1864, S. 303, abgeb. Gaz. arch. 1888, Tf. 6, No. 3, aus Neuville sur Ain.

8) Lyon. H. 0,19. Benndorf, Arch. Anz. 1864, S. 304, abgeb. Gaz. arch. 1888, Tf. 6, No. 1.

9) Lyon, Coll. Desjardin. H. 0,23. Abgeb. Gazette arch. a. a. O. No. 2, aus Ossy en Val-Romey (Ain).

10) Vienne, Bibliothek. Benndorf a. a. O., „stark oxydiert", vergl. Bazin a. a. O. S. 26.

Die rechte Deutung unserer Gestalt, ob sie gleich in den Grabcippen und Sarkophagen klar zu Tage lag, wo ihr Zoëga zur Anerkennung verhalf, ist nicht auf einmal gefunden worden, die Reihe der Bronzen und die Madrider Statue blieb davon zunächst unberührt, nur der gelehrte Abbate Zanoni erkannte Hypnos in der Florentiner Bronze, die allerdings in dem richtigen Ansatz der Flügel wie in den Resten des Mohnstengels in der Linken guten Anhalt bot, und befreite sie von dem Namen Hermes, den ihr sein Vorgänger im Direktorat der Uffizien, Lanzi, gegeben hatte, unter welchem noch Stark[1] die Lyoner Bronzen 7 und 8 lobend hervorhebt. Hermes hiess auch die Madrider Statue, doch hat sie sich noch seltsamere

11) Besançon, Castan, Catalogue des Musées de Besançon 1886, S. 275, abgeb. S. Reinach, Br. fig. de la Gaule rom. No. 102, H. 0,16, in Besançon gefunden.

12) — aus Laneuveville (Vosges), abgeb. Beaulieu, De l'emplacement de la station romaine d'Andesina, Tf. I, Jollois, Antiquités du département des Vosges, Tf. XV, vergl. Reinach a. a. O.

13) — aus Gran (Vosges), Beaulieu a. a. O. S. 11 ff.

14) Péronne, Museum, aus Etaples (Pas de Calais), Coll. Danicourt, H. 0,11, abgeb. Revue arch. 1882, Tf. 2, und Duruy, Histoire des Romaines VII, S. 503.

Paris, Cab. des médailles, Babelon-Blanchet No. 702 ist kaum mehr hierher zu zählen. Reinach a. a. O. zitiert zum Vergleich Anm. 3 eine „statuette de bronze dite de Bacchus jeune", Jahrb. d. Altertumsfr. im Rheinl. XXVI, Tf. V—VI, es ist der Knabe von Xanten, der dort zum ersten Male publiziert wurde.

II. Reliefs.

1) Vatikan, Grabcippus des Claudius Philetus. Abgeb. Arch. Zeitung 1860, Tf. 141, vergl. Jahn, S. 97.

2) Louvre, Grabstein der Claudia Fabulla. Fröhner, Notice de la sculpture ant. du Louvre No. 495, abgeb. Raoul-Rochette Mon. inéd. Tf. 5, Clarac 111,1 R. = Arch. Zeit. 1862, Tf. 159, 2.

3—7) Endymionsarkophage. 3) Pisa, Dütschke I, No. 115, abgeb. Lasinio Raccolta di scult. d. C. S. d. Pisa Tv. 63, Arch. Zeit. 1862, Tf. 159, 1. 4) Louvre, Fröhner, Notice No. 426, abgeb. Bouillon, Mus. des Antiques III, Tf. 3, 3, Clarac 60 R. 5—7) Rom, Matz-Duhn 2716, abgeb. Gerhard, Ant. Bildw. Tf. 38, Matz-Duhn 2717, abgeb. Braun, Ant. Marmorwerke, Tf. 8; Matz-Duhn 2715, abgeb. Gerhard a. a. O. Tf. 39, vergl. Winnefeld S. 18.

8) Thonschale des Canoleios mit der Darstellung des Raubes der Persephone, abgeb. Annali 1883, tav. d'agg. I. Der Typus erscheint hier für Hermes verwendet.

III. Gemmen.

1) Berlin, Tölken 890. Abgeb. Müller-Wieseler II, 328, Arch. Zeit. 1876, Tf. 2, No. 3.

2) Berlin, Tölken 891. Abgeb. Jahns Jahrb. f. klass. Philologie 1863, Fig. 3.

IV. Mosaik.

Aus einem jetzt zerstörten Grabe an der Via Asinaria, Sante Bartoli, Antichi sepolcri Tf. 59. Die Figur erscheint dort als „sacerdote di Cerere" mit einer Fackel in der vorgestreckten Linken. Michaelis hat Arch. Zeit. 1866, S. 147, Anm. 18, erkannt, dass die Mohnstengel in der R. die Bedeutung der Figur sichern und hier demnach eine falsche Ergänzung vorliegen müsse. Den Beweis erbrachte die von demselben Gelehrten, Arch. Zeit. 1875, S. 67, erwähnte Handzeichnung in Windsor, Bd. XII, Blatt 198, auf welcher die Hand mit der Fackel fehlt.

[1] Städteleben, Kunst und Alterthum in Frankreich, S. 574.

Taufen gefallen lassen müssen, deren Hübner in der Beschreibung der Figur gedenkt. Bachofen[1] wollte in ihr Apollo erkennen, der vom Ida aufs troische Schlachtfeld schreitet, um auf Zeus Befehl den Leichnam des Sarpedon zu retten. Er hat es in recht wunderlicher Weise zu begründen versucht, und dabei selbstverständlich mit den Kopfflügeln seine liebe Not gehabt. Die hat Herr von Quandt in seinem „Beobachtungen und Phantasien" überschriebenen spanischen Reisewerke (1850) einfach übersehen und an ihr folgende, dem zweiten Teile des Titels weit besser angepasste Erklärung verübt: „Aus einem der Königlichen Gärten wurde unlängst ein junger Fechter oder Ballschläger in diese Sammlung aufgenommen. Ohne Zweifel ist diese lebensgrosse Statue antik und wenig daran restauriert. An den jugendlichen und weichen Formen und den unbefangenen Bewegungen, die nicht die Blitzesschnelligkeit und Entschlossenheit des borghesischen Fechters haben, erkennt man den Lehrling in der Gymnastik. Sein nach der Seite gewandter Blick scheint den Meister zu fragen: habe ichs so recht gemacht? was der ganzen Erscheinung etwas höchst lebendiges giebt." Dann folgen die genauen Angaben über eine niemals vorgenommene Überarbeitung.

Otto Jahn hat[2] zum ersten Male den Hypnos der Reliefs mit den Bronzefiguren und der Madrider Statue in Zusammenhang gebracht, die Zoëga'sche Deutung auch auf diese übertragen, und erkannt, „dass alle diese Vorstellungen auf ein im Altertum angesehenes Original zurückzuführen sind." Gerhard hat darauf[3] unter Publizierung der wichtigsten von Jahn nur erwähnten Monumente Jahns These weiter ausgeführt. Beiden entging, was uns heute nurmehr schwer fassbar erscheint, die Zugehörigkeit des Bronzekopfes von Perugia, den der Graf Giancarlo Conestabile nicht lange zuvor[4], „come una novella e luminosa prova del gran valore artistico dei nostri progenitori" unter enthusiastischen Ergüssen über den reinen „toscanismo" dieses Werkes publiziert hatte. Es war das letzte Aufleuchten einer Hypothese, die seit den Tagen des Rinagimento in Toscana zum patriotischen Glaubensbekenntnis gehörte, von da mit kontagiöser Kraft die Geister ergriff und vielfach lähmend auf die Erkenntnis hellenischer Kunst zurückgewirkt hat. Sie hätte kaum einen wirkungsvolleren Abgang haben können als den Fund dieses so peruginesk anmutenden

[1] Das lykische Volk, 1862, S. 81f.
[2] Arch. Zeit. 1860, S. 97ff.
[3] Arch. Zeit. 1862, S. 217ff.
[4] Monumenti ed Annali 1856, S. 25ff.

Kopfes zu Perugia. Conestabile hatte ihn für weiblich erklärt, ein Schicksal, das er wie billig mit den von ihrem Rumpf getrennten Sauroktonosköpfen teilte, und der etruskischen Fortuna, Namens Nursia, zugewiesen. Es blieb Brunn vorbehalten, der gleichzeitig und unabhängig von Jahn das Madrider Rätsel gelöst hat, in einer glänzenden stilanalitischen Erörterung ihm seinen rechten Namen und zugleich den verdienten Platz in der griechischen Kunstgeschichte zu geben.[1]

Die genauere Betrachtung der Replikenreihe lehrt uns ausser dem hohen Ansehen unseres Werkes noch zwei keineswegs unwichtige Thatsachen; einmal, dass das Original von Bronze war, und dann, dass es sich in Rom befand. Die erste Behauptung bedarf keiner weiteren Beweisführung, das gewaltige Übergewicht der Bronzerepliken spricht deutlich genug, und die einzige Marmorkopie thut durch ihre Stütze der Schönheit der Komposition schweren Abbruch. Der Kopist hat diesen Baumstamm in sinniger Weise mit zwei spielenden Eidechsen belebt und damit so viel wett gemacht als er eben konnte. Die selbständige Erfindung eines so treffenden Emblems hat man ihm nicht zugetraut und versucht, sich dieses der Basis des Originales entnommen zu denken, aber sehr richtig hat Winnefeld auf die schlafenden Eroten verwiesen, die ihm diesen Schmuck boten. Für die Aufstellung des Originales oder genauer gesprochen des Archetypus der uns erhaltenen Repliken in Rom sprechen am deutlichsten die stadtrömischen Sarkophage und die Verwendung auf römischen Grabdenkmälern. Auch die italischen und gallischen Fundstätten der Bronzen bekräftigen dies. Die calenische Schale des Canoleios, auf der er uns bereits in der zweiten Hälfte des dritten vorchristlichen Jahrhunderts auf italischem Boden begegnet, kann man aber doch kaum in gleicher Weise verwerten. Die Frage, woher diese calenischen Fabriken ihre Typen entlehnten, harrt noch der Antwort, aber wie diese Erwähnung den anderen zeitlich vorangeht, so ist sie bis jetzt zugleich auch die einzige, die dem vorrömischen Aufenthalte entstammt. Und nun wollen wir mit dem Einzelverhör der Repliken beginnen. Die Gemmen geben uns die ganze Komposition und damit thun sie für die Rekonstruktion ihre gewohnten Dienste. Die Madrider Statue macht den Eindruck einer treuen Kopie, etwa vom Range der vatikanischen Sauroktonosreplik. Der Vergleich des sie an Adel und Feinheit hoch überragenden Peruginer Kopfes bestätigt ihre Treue in allem und jedem, was der ängstlich nachschaffenden Hand erreichbar ist. Wären ihre Arme er-

[1] Festrede, gehalten im archäologischen Institut zu Rom am Winckelmannstage 1863, gedruckt Annali 1868, S. 351 ff., und griechische Götterideale, S. 26 ff.

halten, so würden wir nur mehr des Gesamteindruckes wegen die Bronzen zu Rate ziehen müssen, deren schwebende Leichtigkeit dem Marmor versagt bleibt. Diese sind untereinander stark differenziert und verraten in der Behandlung des Kopfes wenig Durchbildung. Wir merken, ihre Meister haben von der Freiheit, die die Verkleinerung ihnen gewährte, vollen Gebrauch gemacht, eine Tabelle ihrer Abweichungen wäre gleich nutzlos wie ermüdend.

Fig. 21. Hypnosbronze in Wien.

Die schroffsten Gegensätze werden gerade durch die zwei grössten Exemplare vertreten. Das Florentiner ist von derb-schweren Formen und gewaltsam ausfallender Bewegung, der Körper stark vorgeneigt, die Rechte hoch erhoben, das Wiener, feiner und leichter gebildet, wird von rhythmischem Leben durchzogen. Ganz ohne weiteres Zeugnis wären wir wohl geneigt, hinter dieser Offenbarung von Geist und Schönheit, die uns hier entgegentritt, den Meister zu suchen, doch der Vergleich mit der Madrider Statue gewährt die erwünschte Berechtigung. Der völligen Übereinstimmung in den erhaltenen Teilen entspricht hier auch der Rest des erhobenen Armes, während der Typus der Florentiner Bronze sich stark dem der römischen Reliefs nähert, in welchem die fort-

schreitende Depravation den originalen Typus völlig latinisiert. Eilig vorstürmend, bisweilen mit Flügeln an den Füssen versehen, die Kopfflügel hoch ins Haar gerückt, ja sogar ein Mäntelchen umgeworfen, erweckt er in uns nur trübe Gedanken über die Vergänglichkeit. So ist es denn auch diesmal nur ein kleiner Bruchteil der Replikenreihe, auf den wir unsere Vorstellung vom verlorenen Original aufbauen können, aber immerhin ein erwählter, der uns diese Aufgabe zuverlässiger zu beginnen gestattet, als es uns meist vergönnt erscheint.

Der jugendliche Gott, in gleichem Alter, und fügen wir es noch hinzu, in gleicher Grösse mit dem Sauroktonos, an den er auch im schlanken Aufbau erinnert, schwebt leichten Schrittes über die Erde hin. Der Betrachter, der, etwa vor der Wiener Bronze, den Eindruck dieses Schwebens unmittelbar erhält, wird sich zunächst bei dem Gedanken beruhigen, dass er durch die vom Künstler gewählte Schrittstellung hervorgerufen sei; indes ein Blick auf eine der in rasender Eile angstgepeitscht dahin sausenden Niobiden (beispielsweise die des Museo Chiaramonti) zeigt eine völlig verschiedene Wirkung bei der gleichen Bewegung der Beine. Mag sie hier auch durch das Flattern des sturmdurchwühlten Gewandes mächtig verstärkt werden, die Frage, was in unserer Gestalt ein so ganz anderes Tempo anzeigt, ist damit noch nicht gelöst. Zunächst ist es zweifellos das Senken des Hauptes, dessen Blick über die zur Ruhe gelagerten zu gleiten scheint, während jene Sturmgestalten, das Haupt im Nacken zurückgeworfen, nach dem fernen Zielpunkte starren; aber auch die Aktion der Rechten, die das Wirken seines Wesens zur Anschauung bringt, unterstützt jenen Eindruck. Der Gott giesst aus dem vorgestreckten Horn seine köstlichen Zaubergaben über die Schläfer, dabei dreht sich sein Oberkörper leicht nach links, der Bogenbewegung des Armes folgend; man kann sagen, der Eindruck des Schwebens ist geradezu die Resultierende der unsere Figur durchströmenden Einzelbewegungen.[1] Modifiziert man auch nur eine derselben, so ändert man diese mit; die Reliefs haben durch Vereinfachung der Bewegungen

[1] Die Bewegung ruft die homerischen Verse vom Schweben der Ate, Il. XIX, 92, in Erinnerung:

τῆς μένθ' ἁπαλοὶ πόδες οὐ γὰρ ἐπ' οὔδεος
πίλνανται, ἀλλ' ἄρα ἥ γε κατ' ἀνδρῶν κράατα βαίνει.

Von homerischen Reminiscenzen wird im weiteren Verlaufe des Kapitels noch die Rede sein. Mit dieser könnte es leicht eine besondere Bewandtnis haben. Die Verse zitiert der Agathon des platonischen Symposions (195 D), dass sie der Meister unserer Statue da las, dafür werden wir im Eroskapitel bestimmtere Indicien geltend machen können.

des Oberleibes losstürzende Kämpfer geschaffen, während auf der Tafel der Gazette archéologique, die die drei Lyoner Bronzen publiziert, je nur mit einem Beine auf ihren Basen stehend, drei flotte Tänzer daraus geworden sind. Die Annahme, als ob die Schläfenschwingen zu jenem Eindruck mitwirkten, hat aber doch wohl ihre Berechtigung, sie benehmen uns hier die Vorstellung irdischer Schwere. Im linken Arm hält der Gott einen Mohnstengel, Reste eines solchen sind auch mit dem Peruginer Kopfe gefunden worden. Homer verleiht dem Stabe des Hermes die Macht, der Menschen Augen zu schliessen wie den Bann zu lösen. Virgil und seine Nachahmer geben dem Hypnos einen mit lethäischem Tau besprengten Zweig oder Rute in die Hand, das liest sich ganz gut, aber wir bewundern die geniale Treffsicherheit des bildenden Künstlers, dessen Lösung wir sofort als die einzig plastisch mögliche erkennen müssen. Der Zauberstab hat seine Wirkung gethan, und nun schüttet der Gott aus dem Füllhorn seinen Schatz von Träumen über die Schläfer und lauter vollwichtige, wie wir in vielleicht nicht ganz selbstthätiger Erinnerung an das homerische hörnerne Thor der Träume glauben wollen. Indes der Inhalt des Hornes ist gelehrten Zweifeln unterworfen, weitaus die Mehrzahl der Erklärer denkt es sich mit einem schlafbringenden Mohn- oder Kräutersaft erfüllt, und wir müssen vielleicht ein Stück von dem unserem Meister gespendeten Lob wiederum in Abzug bringen. Wenn er mit Horn und Stab einschläfert, dann ist eines von beiden zu viel, blosses Attribut, und Attribute haben hellenische Göttergestalten streng genommen, sonst nicht. Römische Dichter erwähnen des öfteren das saftgefüllte Horn des Schlafgottes; für diese Stellen, wie für diese poetische Schilderung überhaupt, genügt es, nur auf eine Abhandlung zu verweisen[1], deren Gelehrsamkeit nicht weiter davon berührt wird, dass das Bildwerk, welches der Autor mit solchem Aufgebot zu erklären unternahm, mit Hypnos ebensowenig zu thun hat wie mit der Antike überhaupt. Die Scholiasten zu zweien dieser Stellen berufen sich hierbei auf die Darstellung der bildenden Kunst, und diesmal ist ihre Weisheit kaum verächtlich. Das Werk der bildenden Kunst, dem diese Dichter mittelbar oder unmittelbar das Horn des Hypnos entlehnt haben, ist sicherlich kein anderes gewesen als unseres, dem es ja auch die römische Grabindustrie verdankt. Nun dürfte aber die Frage von methodischem Interesse sein, ob wir bei Erklärung eines hellenischen Bildwerkes durch die Interpretation, an die sich Ovid, Statius, Valerius Flaccus gehalten

[1] Krüger, Jahn's Jahrbücher für klass. Philologie, 1863, S. 289.

haben, gebunden seien. Zunächst sei auf eine scheinbar geringfügige Nebensache aufmerksam gemacht. Der Ausweg für den flüssigen Inhalt eines antiken Hornes war stets die durchbohrte und dann künstlerisch verzierte Spitze, das Horn der Amaltheia dagegen wird wie unseres einfach umgekehrt. Nun finden sich in den beiden Grossbronzen noch Spuren von seinem ehemaligen Inhalt, die beide Male die Annahme einer Flüssigkeit erschweren, bei No. 3, wo sie über den Rand des Hornes ragen, lassen sie sich am besten als flammenartig bezeichnen. Gegen die Interpretation der Dichter vermögen wir doch noch einen antiken Zeugen, der die unsere vertritt, ins Feld zu stellen. Es ist der ältere Philostrat, dessen geschriebene Gemäldegalerie auch einen versinkenden Amphiaraos enthält; auf dem Bilde ist sein Traumorakel zu Oropos durch den Traumgott angedeutet, der ein Horn in den Händen hält, weil, wie der Rhetor erklärt, er die Träume durch die Wahrheitspforte herbeiführt. So ist denn unser Gott Hypnos und Oneiros zugleich; Schlafgott und Traumgott sind nur verschiedene Namen desselben Wesens, und wenn sie doch einmal, wie im Asklepieion zu Sikyon, säuberlich differenziert nebeneinander standen, war dies darum nicht minder eine Tautologie, wie die Paregoros des Praxiteles neben seiner Peitho zu Megara und der dreifache Eros des Skopas, welcher daselbst sowohl in eigener Person wie als Himeros und Pothos gebildet war. Hier tritt das Traumelement in den Vordergrund und dass ist für die Erkenntnis des künstlerischen Gehaltes unserer Figur keineswegs bedeutungslos. Es ist die gleiche Auffassung vom Wesen des Hypnos, die dem Kult zu Trözen, dem einzigen, von dem wir hören, zu Grunde lag. Dort ward er mit den Musen zugleich verehrt und galt als ihr liebster Freund.

Wir wenden uns nun zur Betrachtung des Kopfes, wobei wir unser Augenmerk ganz allein auf das herrliche Peruginer Bronzewerk zu richten haben. Macht es auch der Fundort nicht gerade wahrscheinlich, dass wir hier noch ein Stück vom Original besitzen, so besitzen wir darin keinesfalls ein Replik im gewohnten Wortsinn, sondern einen mit mechanischer Treue dasselbe wiederholenden Abguss. Immerhin ist es auch dann der Meister, der selbst daraus zu uns spricht. Sehen wir zunächst von der auffälligsten Eigentümlichkeit, von dem Schläfenflügelpaar völlig ab, so tritt die zuerst von Benndorf und Murray[1] betonte Ähnlichkeit mit dem Sauroktonos in der Gesamtanlage wie im einzelnen in voller Bestimmtheit hervor, und hält dem nachprüfenden Greifzirkel fast überall Stand, sie wird noch ver-

[1] Murray, Hist. of Greek sculpture II, S. 259, Anm. 1.

stärkt durch die gleiche Neigung nach abwärts und dieselbe Wendung nach links hin. Wesentliche Unterschiede weisen freilich die Bildung der Augen und des Mundes auf; gerade bei diesen Trägern des geistigen Lebens wiegt jede Abweichung doppelt. Sie stellen sich durchaus zu Gunsten unseres Kopfes. Das Oberlid greift auch hier am Aussenwinkel über das untere, aber die Linie des Unterlides verliert sich gegen den inneren Augenwinkel allmählich, während sie dort in trockener Bestimmtheit verläuft. Ebenso sind die Lippen hier feiner, länglicher und weniger gewölbt,

Fig. 22. Bronzekopf aus Perugia im British Museum.

die Mundwinkel nicht so tief eingesenkt. Scheint das nicht genug jenem Urteil etwas von seiner Bestimmtheit zu nehmen? Doch ein Blick auf den Madrider Hypnos zeigt uns fast die gleichen Abweichungen. Der Marmorkopist muss auf die Farbenwirkung, die das Bronzeoriginal durch das eingesetzte Auge und den Silberüberzug der Lippen erzielt, verzichten, und damit auch auf jene feinere, für die Mitwirkung der Farbe direkt berechnete Formbehandlung; sie vergröbert sich von selbst unter seiner Hand. Am bestimmtesten erinnert die Haartracht an den Sauroktonos. Es ist dasselbe Kopfband mit den rechts und links in archaischer Zierlichkeit darunter gesteckten kleinen Haarschleifen, derselbe grosse Haarknoten am Hinterkopf, aber technisch steht hier die Behandlung unvergleichlich

höher. Identisch ist die Haartracht jedoch nicht, aber die Abweichungen sind durch die Schläfenflügel veranlasst, für sie musste Raum geschafft und ihr Ansatz mit seiner Umgebung in Einklang gebracht werden. Das ward in schlichter Weise dadurch bewerkstelligt, dass die über die Schläfen fallende Haarpartie aufgenommen und in dichter gelagerten Strähnen hinaufgestrichen und dann in der Schleife aufgelockert wurde, so dass sie rechts und links noch in kurzer Locke frei herabfällt; aus dieser Anordnung hat der Künstler noch den weiteren Gewinn gezogen, die Neigung des Hauptes mit dem stärkeren Vorwallen der Locke zur Linken zu begleiten.

Das ist aber auch der einzige nachweisbare Einfluss, den jene Schläfenflügel auf die Behandlung der sie umgrenzenden Formen ausgeübt haben. So lange die Übereinstimmung des Hypnos- und Sauroktonoskopfes unbeachtet blieb, erging es jenem wie so vielen anderen der hervorragendsten antiken Köpfe, die, zum Zweck der analytischen Betrachtung auf den Isolierschemel gestellt, still halten mussten, bis die Virtuosenaufgabe gelöst war, aus einem Merkmal — und das passende konnte auf mancherlei Weise gefunden werden — den ganzen Bau glücklich abzuleiten. Nun aber vermögen wir uns der Erkenntnis wohl nicht weiter zu verschliessen, dass wir vergebens in den festen Einzelformen unseres Kopfes wie in deren syntaktischer Verbindung nach einem den Hypnos als solchen charakterisierenden Zuge suchen, und dennoch empfinden wir klar auch vor der Bronze von Perugia, was wir den Repliken der ganzen Figur gegenüber empfanden: sie wird durch den rechten Namen eindeutig und ohne Rest bestimmt. Das ist das Werk der Schläfenflügel, die dies Haupt sofort in das Reich des Dämonischen erheben und durch ihre Form wie durch die Art ihres Ansatzes den ihm dort zukommenden Platz genau bestimmen. Sie sind, nach Aussage Sachkundiger, einem Nachtvogel entlehnt, und ihre richtige Stelle werden wir am wenigsten zu bekritteln geneigt sein, in deren Muttersprache das Wort noch die alte Lokalisierungs-Vorstellung bewahrt hat. Wie aber verfiel der Künstler auf diese Lösung, die ihm keine Analogie im Reich der bildenden Kunst zur Hand gab? Denn die Kopfflügel des Hermes sind ein später schlechter Rückstand seiner abgetragenen Flügelkappe, und am Gorgonenhaupt drücken sie den Rest des ihm selbständig innewohnenden Lebens aus; doch erschienen sie da erst, als die Kunst die alten krassen Hausmittel verschmähte, so viel wir jetzt sehen, gegen Ende des fünften Jahrhunderts, und es sind eben Kopf-, nicht Schläfenflügel. Aber unser Künstler hat nicht etwa eine bereits fertige Schöpfung mit diesem Zuge bereichert und ausgestattet, er hat mit gutem Rechte, wie

wir sehen werden, die vorhandenen Bilder des Schlafgottes ignoriert und sein Werk in voller Schöpferfreude geschaffen; aber seinen Homer hat er dabei aufzuschlagen nicht vergessen. Das wahre Bild des homerischen Hypnos, welchem Pasithea von Hera zur Gemahlin versprochen ward, meinte schon Zoëga in den Nachklängen der römischen Reliefs zu erkennen. Die Geschichte steht im vierzehnten Gesange der Ilias. Hera hat, um ihren Gemahl zu bethören, zunächst von Aphrodite den Zaubergürtel unter falschem Vorwande entlehnt und begiebt sich nun nach Lemnos, um „den leiblichen Bruder des Todes“ zum Verbündeten zu gewinnen, dessen Liebe zu einer der Chariten sie klüglich zu nutzen weiss. Hypnos folgt ihr zum Ida und, um von Zeus nicht bemerkt zu werden, nimmt er Vogelgestalt an und setzt sich ins Gezweige der höchsten Tanne.

„Gleich dem tönenden Vogel, der nachts die Gebirge durchflattert,
Chalkis von Göttern genannt und Nachtaar unter den Menschen.“ (Voss.)

Diese Verse haben unseren Meister inspiriert, die feine Gelehrtenkontroverse, was für einer Vogelspecies diese *Χαλκὶς* oder *Κύμινδις* angehöre, liess ihn unbekümmert, die attische Eule genügte ihm völlig. Es war ein langer Weg von dieser dichterischen Inspiration zur künstlerischen That; so lange, dass der Ausgangspunkt kaum mehr sichtbar blieb, und doch ist es derselbe Schöpfungsprozess, der aus den Odysseeversen (XIX, 562) von den zwei Thoren der Träume, dem elfenbeinernen und dem hörnernen, das Traumhorn unseres Gottes schuf, den Zauberstab, mit dem Hermes der Menschen Augen bezwingt (Ilias XXIV, 343), in seinen Mohnstengel verwandelt und das leise Heranschweben der Ate so glücklich plastisch genutzt hat. Das homerische Epos hat die poetischen Elemente dieser Gestalt geliefert, die der Meister mit gewaltiger künstlerischer Kraft zur plastischen Idee umformte, so dass sie ohne Rückstand aufgingen im poesievollsten Werk, das uns die antike Kunst hinterlassen. Indes mit der Erkenntnis der Ableitung dieses Zuges ist für seine Erklärung gar wenig gethan, und wenn wir die Aufgabe dieser Erklärung dahin fassen, den Eindruck, den der Künstler durch diese Schläfenflügel im Betrachter hervorgerufen hat, in Worte umzusetzen, so empfinden wir wohl ein Irrationales darin. Dies Gefühl verleugnet sich auch nicht in den verschiedenen Versuchen der bisherigen Exegeten. Zoëga lässt sie das Schattenhafte seines Wesens bezeichnen. „Leise Annäherung, vielleicht auch Beschirmung eines dem Wechsel von Licht und Finsternis ausgesetzten Angesichts“, vermutet Gerhard, sie veranschaulichen nach Wolters „das lautlose Schweben des Gottes“; ähnlich, mit nachdrücklicher Betonung der homerischen Priorität,

Murray; nach Sauer scheinen sie bestimmt „den vorgeneigten Oberkörper, den die leise auftretenden und wie mechanisch sich vorwärts bewegenden Beine nicht zu stützen vermögen, in der Schwebe zu halten". Brunn, dem unter anderen auch Winnefeld folgt, findet eine Analogie zwischen dem sich hebenden und senkenden Flügelpaar und dem Öffnen und Schliessen der Augen; sie wiederholen und übertragen Aktion und Ausdruck derselben förmlich ins Grosse und diese Aktion entspricht dem Wesen des Gottes, die Flügel senken und die Augen schliessen sich. Aber wirft wirklich der schläfrige Schlafgott der römischen Dichtung seinen Schatten so weit voraus? Der Eindruck geräuschlosen Heranschwebens ruht über der ganzen Konzeption dieser Gestalt, die man zutreffend mit einem Traumwandler verglichen hat, die Schläfenflügel verstärken ihn bloss. Doch mich dünkt, es ist nicht ihre Schwungkraft, die hier mitwirkt — steht sie doch in keinem irgendwie annähernden Verhältnis zur Gesamtgestalt — sondern die Art ihrer Anbringung. Sie ziehen sich von der Schläfenhöhe bis zum Ansatz des Ohrläppchens herab und bewirken so einen förmlichen Verschluss der Ohrmuschel, das Geräusch der Aussenwelt entfällt, heilige Stille umgiebt ihn und das innere Leben entfaltet sich in freiem Spiel. Sinnig nennt das deutsche Märchen den Schläfer einen Menschen, der sich innerlich beschaut. Doch die blosse Negation der Aussenwelt ist nicht die einzige Funktion dieser Schwingen. Haben wir sie einmal losgelöst von der Aufgabe, an der Bewegung der Gestalt mitzuwirken, und beschränken wir die Bethätigung ihrer Kraft auf ihr eigenstes Gebiet, dann erscheint uns die Beflügelung der Schläfen als schlichtes und doch völlig zutreffendes Symbol der Traumgewalt. Eine Probe, welche die bisherigen Deutungen nicht bestehen, bietet die Wiederkehr dieser Beflügelung an Dionysosköpfen; sie gab zu seltsamen Hypothesen Anlass und erklärt sich nun einfach aus der Analogie von Traum und Rausch.

Wir sind mit unserer exegetischen Arbeit fertig und geben uns nun dem Genuss des herrlichen Linienflusses hin. Mit jedem Wechsel des Standpunktes treten neue Schönheiten hervor, am liebsten verweilen wir jedoch von der Front der Gestalt etwas nach rechts zurücktretend, so dass sie zu unserer Linken vorbeizuschweben scheint. Das Auge verfolgt zunächst die steil vor- und aufwärts steigende Linie der rechten Seite, die im vorgestreckten Arm ausläuft, gleitet den Arm entlang zurück über den Umriss des Kopfes und sinkt in stärkerem Gefäll bis zu der den Zweig haltenden Linken; dann wendet es sich noch einmal den Zweig entlang aufwärts, um von da in leichtem Schwunge herabzuschweben. Und wiederum gliedert

sich jeder der drei Abschnitte durch gegebene Haltepunkte in drei Teile, es ist derselbe Rhythmus, der den Sauroktonos durchzieht.

Unser Hypnos hat ebensowenig wie der Sauroktonos eine Vorgeschichte, die Gestalten, die in früheren Perioden der Kunst den gleichen Gedanken verkörperten, sind ihm nicht verwandt, eines Blickes müssen wir sie doch um seinetwillen würdigen.[1]

Die älteste Darstellung, von der wir Kunde haben, stand einst mit dem Hermes unseres Meisters zusammen im Heraion von Olympia. Eines der Bilder der sogenannten Kypseloslade zeigte die Nacht, Schlaf und Tod auf den Händen tragend; es hat schon Lessing lebhaft beschäftigt. Sie waren in Knabengestalt, der eine weiss, der andere schwarz, der weisse schlafend, beide mit verdrehten Beinen. Ihre Ähnlichkeit hebt der Perieget ausdrücklich hervor. Die verdrehten Beine mag ein Hinweis auf das Laufschema der archaischen Kunst erklären.[2] Aus dem Wortlaut der Beschreibung geht nicht klar hervor, ob die Inschrift „Hypnos" über dem weissen oder dem schwarzen stand, doch lässt sich erkennen, wie sehr die archaische Kunst auch hier ihrem Drange nach möglichst deutlicher, möglichst lebendiger Erzählung folgend, die beiden ähnlichen Brüder auseinander zu halten strebte. Und wenn sie den weissen im Laufe schlafen lässt, so scheint die Inschrift fast entbehrlich. Dem Alter nach kommen dann die attischen Alkyoneusvasen, gleichfalls des sechsten Jahrhunderts, es sind die einzigen, auf denen Hypnos ohne seinen Bruder erscheint. Er hilft in Gestalt einer kleinen Flügelfigur dem Herakles gar wacker den in seiner Höhle gelagerten Riesen zu bezwingen, er stürmt auf ihn ein oder hockt über ihm und faltet die Hände übers Knie mit dem „bekannten, unheilvoll hemmenden Gestus" (Benndorf), beides der an Deutlichkeit mit dem poetischen wetteifernde Ausdruck der Vorstellung, dass Herakles seinen Gegner im Schlafe überwältigt. Dann folgen mit Beginn des rotfigurigen Vasenstils die Darstellungen von der Bergung der Leiche des Memnon durch das Brüderpaar. Nun sind sie zu Jünglingen geworden, die Beflügelung ist beibehalten, und wohl nur durch die Scenerie des Schlachtfeldes wird es hier bedingt sein, wenn sie öfter, Walküren gleichend, in vollem Waffenschmucke auftreten. Auf diese Scene die ihnen das alte Epos zugewiesen hat, beschränken sie sich zunächst, sie

[1] Zuletzt hat über sie eingehend gehandelt Winnefeld a. a. O. S. 2ff. Zu den Alkyoneusvasen darf jetzt noch auf Jahrb. VII (1892), S. 142ff. verwiesen werden, auch die Reihe der polychromen Lekythen ist durch wichtige Exemplare vermehrt worden, so White Athenian vases in the British Museum Tf. IX, Arch. Jahrb. X (1895), Tf. 2.

[2] Sitzungsb. der Wiener Akad. Phil. hist. Cl. 1885, S. 24f., dagegen Henry Stuart Jones, Hell. studies XIV (1894), S. 69.

teilen sich sogar in der Rolle mit der Mutter des Helden oder vereinigen sich mit ihr, indem diese dabei assistiert, ja auf einer flüchtig gemalten, schwarzfigurigen Schale sogar thätig mitwirkt. Von der Wiederholung dieser Sendung im Sarpedonliede der Ilias hat die bildende Kunst keine Notiz genommen, wohl aber hat auf einer Reihe polychromer Lekythen, die zum reifsten und herrlichsten gehören, was die attische Vasenmalerei schuf, eine Entlehnung des mythischen Vorbildes in das Gebiet des Irdischen stattgefunden. Nun tragen Hypnos und Thanatos Menschen zu Grabe, aber mit dem Zwillingspaar ist eine merkwürdige Wandlung vorgegangen, es sind gar ungleiche Brüder geworden. Der Todesgott ist gealtert, bärtig, mit durchfurchter Stirn waltet er seines Amtes. Hypnos, jung geblieben, gleicht dem Eros, und wohl um ihn von diesem, nicht von Thanatos, zu sondern, hat einmal ein Vasenmaler zum alten Mittel der Differenzierung durch die Farbe wieder gegriffen und dem Sohn der Nacht dunkle Haut verliehen. In der jugendlichen Schönheit dieses Hypnos liegt das einzig Gemeinsame mit der Schöpfung unseres Meisters, aber es ist wohl müssig zu fragen, ob er von hier entlehnt habe, was er ebensogut aus seinem Homer herauslesen musste.

Litterarische Nachrichten über Bildwerke des Hypnos im Altertum sind nur spärlich vorhanden. Pausanias erwähnt zu Sikyon im heiligen Bezirk des Asklepios einen Kopf als Rest einer Hypnosstatue, und eine zweite, Hypnos, der einen Löwen einschläfert, Epidotes, der Spender zubenannt, war mit der des Oneiros aufgestellt. Die Verbindung mit dem Asklepioskult, in dessen Natur wohl begründet, ist nicht uninteressant, aber die seltsame Gruppe gehört einer späteren Zeit an und vermutlich hat der Oneiros hier mehr Verwandtes mit unserer Statue gehabt als dieser Hypnos. Die alte Verbindung Hypnos und Thanatos sah der Perieget in zwei Statuen zu Sparta beim Altar der Athena Chalkioikos. Das ist aber auch alles, wenn wir noch ein signum somni aereum hinzurechnen, dessen eine gallische Inschrift erwähnt[1], in der man, gewiss nicht unwahrscheinlich, eine Hypnosbronze in der Art der erhaltenen vermutet. Sie wird mit anderen Gaben als Dank dem Äskulap dargebracht, sehr passend wie wir sahen.

Es hat an Ansätzen und Versuchen nicht gefehlt, die der Phantasie eines genialen Meisters entsprossene Gestalt abzulösen, aber den mit nun obligat gewordenen Horn und Mohnbüschel hantierenden Figuren fehlt jede typische Kraft, und es lohnt sich kaum über sie Heerschau zu halten. Ein

[1] C. I. L. XII, 354. Auch in der Inschrift No. 3058 desselben Bandes scheint die Erwähnung einer weiteren Statuette des Hypnos zu stecken.

geistreicher Einfall hellenistischer Kunst in Gestalt einer alexandrinischen Terrakotte,[1] ein Knabe, Eros gleichend, mit Lyra und Mohnstaude, wiederholt in etwas gezierter Sprache den Grundgedanken des alten trözenischen Kultes vom besten Freund der Musen. Er blieb vereinzelt. Noch war der kanonische Typus nicht entbehrlich, aber man begann an ihm zu modeln. Es scheint der Einfluss dichterischer Auffassung hellenistischer Zeit gewesen zu sein, der das Fehlen der Schulterflügel als Mangel empfinden liess; um ihm abzuhelfen brauchte man eigentlich nur ein Stück weiter zurückzugreifen, auf den Endymion-Sarkophagen erscheint er oft so, und wo er ungeflügelt blieb, da bietet die flatternde Chlamys eine Art Ersatz. Meist aber sind es Schmetterlingsflügel; Winnefeld, der sich mit Recht über den Wert dieser Variante geringschätzig ausspricht, würde vielleicht seine Worte vorsichtiger gewählt haben, hätte er sich zufällig an Schilling und die Brühlsche Terrasse erinnert.

Die Differenzierung von Hypnos und Thanatos, wie sie auf den attischen Lekythen vollzogen erscheint, war vermutlich das Werk der grossen Malerei; sie wieder ungeschehen zu machen, daran hat die hellenische Kunst wahrlich nicht gedacht. Der Typus des Todesgottes tritt uns hier fertig entgegen, der des Hypnos ward es durch das Meisterwerk, dem unsere Studie gilt. Die römische Kunst, unfähig neues zu schaffen, hat ihrem Thatendrange manchmal damit geholfen, dass sie Gedanken und Formen, die die hellenische Kunst glücklich überwunden, zu neuem Leben zu erwecken sich mühte. So hat sie sich einen neuen Hypnos geschaffen, indem sie jene homerische Zwillingsbrüderschaft wieder aufnahm, und da sie den alten Thanatos nun einmal hatte, so brauchte sie ihm nur Schläfenflügel und Horn zu leihen und ihr Hypnos war fertig. Und da ihre Dichter die Schläfrigkeit des Gottes so beredt zu schildern wussten, so liess sie ihn auch manchmal schlafen, oder um seine Macht so recht dichterisch auszudrücken, legten sie auch den Schläfer in seine Arme. Doch taucht ab und zu die Erinnerung an seine Jugend wieder auf; vielleicht hat die unverwüstliche Schönheit unserer zu Rom befindlichen Bronze mitgeholfen. Der Schluss gleicht ein wenig dem Anfang. Eros übernimmt die Rolle samt dem Attribute beider Brüder.

In dem Hermes auf der Schale des Canoleios sind wir bereits einer Variation unseres Themas begegnet, und wir werden von vornherein geneigt sein zu glauben, sie sei nicht die einzige gewesen. Ist doch die Berühmtheit, von der nur Repliken zeugen, eine posthume, die lebendige

[1] Neroutsos, l'ancienne Alexandrie S. 75.

Wirkung jeder grossen hellenischen Schöpfung äussert sich anders, sie lebt weiter, passt sich den Bedingungen des neuen Tages an, geht in ihnen scheinbar auf, doch niemals unter. Wir haben das am Sauroktonos gesehen und sehen es hier wieder, freilich in etwas kleinerem Maassstabe.

Winnefeld hat auf einen in mehrfachen Wiederholungen erhaltenen Typus eines tanzenden Satyrs hingewiesen[1], dessen Bewegung eine unverkennbare Verwandtschaft mit dem Hypnos verrät. Eine unmittelbare Ableitung des Motivs hat dieser Gelehrte damals nicht angenommen, ich danke ihm aber persönlich den Hinweis auf eine kleine Bronzestatuette des Berliner Antiquariums[2], welche eine solche, zunächst freilich nur für dieses Exemplar, ausser allen Zweifel stellt. Der Satyr stürmt in voller Jugendlust daher, in der gehobenen Rechten die Traube, in der Linken den Hirtenstab, und wie seine Aktion trotz ihres anderen Tempos unmittelbar an die unseres Hypnos erinnert, so nimmt die Traube die Stelle des Hornes, der Stab die des Mohnstengels ein. Diese entsprechende Haltung der Traube, von der Friederichs meinte, er wolle sie allen Leuten zeigen, wird völlig verständlich, wenn wir nach Maassgabe des Reliefs[3] eines Marmordiskos einen neben dem Satyr einherjagenden Panther supponieren, den sie zu Sprüngen reizt. Die gewiss naheliegende Annahme, das von diesem reizvollen Figürchen repräsentierte Original sei die unmittelbare Quelle jenes Typus des tanzenden Satyrs gewesen, würde die Verwandtschaft genügend erklären.

Das Berliner Antiquarium bietet noch eine zweite Gestalt, die lebhaft an unseren Hypnos gemahnt, es ist eine Terrakotte aus Myrrhina; ein leicht dahin schwebender Eros (No. 7951), dessen seitlich ausgestreckter Arm gebrochen ist, der linke, um den sich ein Stück Gewand schlingt, ist gesenkt mit abwärtsgekehrter Hand. Leicht möglich, dass der Anklang zufälliger Art sei, aber wir müssen es hier bekennen, auf solchen Zufall waren wir gefasst; gehört es doch zum Wesen des Sauroktonos und seiner Brüder, hin und wieder in der Rolle des Eros zu erscheinen.

Einen letzten Nachklang unseres Hypnos glauben wir in jener römischen Bronzestatue des Berliner Museums zu erkennen, die unter dem Namen des Knaben von Xanten bekannt ist.[4] Sie hat der Deutungen viele über sich ergehen lassen, von denen keine allgemeinen Beifall erwarb, aber der

[1] a. a. O. S. 12.
[2] Friederichs, Berlins ant. Bildw. II, No. 1837.
[3] Mon. d. Inst. V, Tf. 29.
[4] Ant. Skulpturen No. 4, wo die gesamte Litteratur verzeichnet ist.

formale Zusammenhang — Reinachs Anerkennung desselben haben wir bereits gedacht — ist geradezu evident. Der Knabe mit dem reich bekränzten Haupt schwebt in völlig gleichem Schritt dahin, den linken Fuss vorgesetzt, den rechten rückwärts ausgestreckt und in leichter Wendung vom Boden gehoben, den Oberkörper vorgebeugt, nur die Aktion der beiden vorgestreckten Arme, bisher ein ungelöstes Rätsel, ist eine ganz andere. Passend hat man an den die Saat ausstreuenden Triptolemos gedacht, man hat ihn auch als bonus Eventus, wie als Genius des neuen Jahres zu fassen gesucht. Alle diese Bezeichnungen wollen uns gleichmässig sagen, dass er ein freundlicher, gabenspendender junger Gott sei, und in diesem Punkte glauben wir ihnen gern. Hierin ist er unserem Traumgott wesensverwandt, und da wäre es so unglaublich nicht, wenn sein Meister sich für sein ehernes Werk ein Bronzeoriginal zum Muster genommen hätte, das zu den vielbewunderten Roms gehörte. So tief er hinter ihm zurückblieb, seine Genossen, die es schlechtweg kopierten, trafen es meist auch nicht besser, und schon die Behandlung der Bronzetechnik zeigt, dass die Tage der Antike gezählt waren. Bis jetzt ist keine Spur aufgefunden, die uns nach dem ursprünglichen vorrömischen Standort unserer Bronze hinweist; es mag darum auch wenig fruchten, darüber nachzudenken. Doch wen solche Probleme reizen, der wird, der Verbindung des Hypnos mit Asklepios eingedenk, vielleicht auf irgend ein Asklepieion, sogar auf das von Epidauros raten, sich ferner daran erinnern, dass Praxiteles den Trophonios von Lebadeia zum Asklepios umschuf, und möglicherweise auf Grund des Oneiros im philostratischen Amphiaraosbild auch an Oropos und sein Traumorakel nicht vergessen. Dem Wachstum einer Hypothese ist der Mangel an Zeugnissen nicht hinderlich; indes auch der ernsten Forschung mag es manchmal geziemen, unter ausdrücklicher Erklärung ihrer augenblicklichen Unzulänglichkeit, das Augenmerk in irgend eine bestimmte Richtung zu lenken, in der sie künftige Ergebnisse erhoffen darf.[1]

Die stilistische Beurteilung unseres Hypnos ist, abgesehen von dem alttoskanischen Intermezzo über den Peruginer Kopf, ziemlich von Anfang an den rechten Weg gewandelt. Gelegentlich der Publikation der Madrider Statue hat Gerhard der Hoffnung Ausdruck gegeben, man werde sich leicht darüber einigen, „dass es (das Original) in noch etwas strengem Stil

[1] An das Asklepieion in Sikyon hat Furtwängler, Meisterwerke S. 649, gedacht, wobei er den von Pausanias II, 10, 2 in der Cella gesehenen Hypnoskopf, den Rest einer verlorenen Statue, zum Ausgangspunkte nimmt. Ein höherer Grad von Wahrscheinlichkeit dürfte seiner Hypothese kaum zugesprochen werden.

derselben neuattischen Kunstrichtung nahe vorangeht, von welcher der Apollo Sauroktonos und der Apollino herrühren.“ Wenn er ihn nun hier in einem Atem mit seinen rechten Brüdern nannte und ihn doch wieder denselben vorausschickte, so geschah es vor allem darum, weil er an dem „altertümlich kindlichen, puppenhaften Ausdruck“ (Hübner) Anstoss nahm und sich an „das gezwungene Lächeln der äginetischen Marmore“ erinnert fühlte. Dies Kopistenhindernis konnte schon Friederichs durch den Hinweis auf den Peruginer Bronzekopf beseitigen, der den Ansatz in die Zeit der jüngeren attischen Schule wagte und zuerst auf die Übereinstimmung der Frisur mit der des Sauroktonos aufmerksam machte. Nun war der Sauroktonos einen Schritt weiter in den Vordergrund getreten, und die Beobachtung, dass sich die Ähnlichkeit beider Köpfe nicht bloss auf die Haarschleifen beschränke, vorbereitet; und so erscheint er denn in Murrays Kunstgeschichte im Kapitel Praxiteles an seiner Seite. Der Peruginer Kopf wird dort trotz des Hermes „an original Greek masterpiece“ genannt, „which reveals the qualities of Praxiteles perhaps better than any other ancient work.“ In Wolters' Neubearbeitung des Friederichsschen Buches ist mit gutem Bedacht statt der „Zeit der jüngeren attischen Schule“ das scheinbare Synonym „Zeit des Praxiteles“ eingesetzt worden, und noch deutlicher heisst es ebenda bei Besprechung des Bronzekopfes unter Hervorhebung seiner sauroktonischen Züge, „vermutlich ist er eben ein Werk derselben Kunst wie jener“. Winnefeld schliesst sich diesem Urteil mit kurzer, doch sorgfältiger Erläuterung an. Dann kommt eine scharfe Wendung. Zuerst ertönt eine warnende Stimme aus einem philologischen Wochenblatt, die auf „die nicht genugsam betonte Schläfrigkeit des Ausdruckes“ hinweisend, den Schlafgott „in Gefahr“ erklärt, „seiner eigenen Gabe zu unterliegen“, was als Kunstgriff alexandrinischer Zeit signalisiert wird. Die Berechtigung, dieses ergötzliche Kuriosum in Kürze mitzuteilen, danken wir dem Verfasser des Hypnosartikels in Roschers mythologischem Lexikon, der sich für seine Zeitbestimmung „schwerlich vorlysippisch“ darauf beruft. Eine eingehende Studie hat dieser Seite der Frage dann Furtwängler gewidmet, der zu dem Resultate kommt, unser Hypnos sei ein Werk des Skopas und zwar aus der späteren Periode dieses Meisters. Damit stünden wir wieder einmal auf dem Standpunkt der römischen Kunstkritik, die nur die Periodisierung nicht zu handhaben wusste, worin es zu besonderer Virtuosität zu bringen wir auf bestem Wege sind. Im gegebenen Falle könnte dieselbe uns die auch von Furtwängler nicht geleugnete Ähnlichkeit des skopadischen Werkes mit dem praxitelischen Sauroktonos erklärlich machen, wäre die

gangbare Theorie vom Altersverhältnis dieses Künstlerpaares nicht erweisbar falsch. Doch davon ein andermal! Der genannte Gelehrte[1] findet eine andere stilistische Bezeichnung weit näher liegend. Er vergleicht den Kopf des Hypnos mit dem Caetanischen Aphroditekopf, den er auf Skopas zurückführt, und die Übereinstimmung soll stark genug sein, um auf denselben Künstler zu deuten. Unmittelbar einleuchtend ist der Vergleich nicht, wir sind demnach gezwungen, den Indizienbeweis genau zu erwägen. Zunächst „die breite Anlage des Gesichts mit dem prononcierten Knochenbau zum Unterschiede von dem anmutig gestreckten Oval des Sauroktonos". Breiter als der Sauroktonos, gewiss, aber das Antlitz des ausruhenden Satyrs, des olympischen Hermes und so manches anderen praxitelischen Kopfes ist das auch; entscheidend würde nur sein, wäre die weitere Behauptung richtig, Stirne und die von ihr zurückgestrichene Haarpartie entspreche der Caetanischen Aphrodite so weit, als Sauroktonos hierin mit der Knidierin und der Aphrodite von Arles zusammengehen. Die Stirne des Hypnos und des Sauroktonos ist gleich gross, fast genau so gross als die des nicht unbedeutend grösseren Caetanischen Kopfes und genau ein Drittteil der Gesichtslänge, welches keine skopadische Stirne erreicht. Die Ursache der zurückgestrichenen Haarpartie haben wir früher beleuchtet, aber die hier bemerkte Ähnlichkeit ist so stark nicht; die obere Begrenzung der Stirne giebt trotz derselben das wohlbekannte spitze Dreieck, welches wir bei jenen beiden anderen Aphroditeköpfen wiederfinden, aber an der Aphrodite Caetani vergebens suchen würden. Dagegen soll „das starke Hervortreten der Stirne in der Mitte" für Hypnos und nicht für den Künstler charakteristisch sein; merkwürdig bleibt aber doch immerhin, dass eine solche Gliederung auch ohne die angeblich veranlassenden Flügel gerade bei Praxiteles so oft bemerkt wurde. Einer Fortsetzung der Polemik dürfen wir uns wohl entschlagen, zumal die bisherige Erörterung der Furtwänglerischen These vielleicht doch nicht mit bloss negativem Ergebnis abschliessen muss, da man ihr das unbeabsichtigte Verdienst zusprechen darf, die losen und schwer bemerkbaren Ansätze einer weiteren Entwicklung aufgezeigt zu haben. Es

[1] Meisterwerke S. 648f., vergl. auch Amelung S. 268. Wir hätten uns die vorstehende Entgegnung ersparen dürfen, wäre uns zur Zeit ihrer Abfassung die im X. Kapitel publicierte Londoner Bronze der Pseliumene bekannt gewesen. Ein Blick auf sie lehrt mehr als alle Worte lehren können. Von dieser monumentalen Entscheidung der Meisterfrage giebt es keine Appellation, doch da sie erfreulicherweise zu unseren Gunsten ausgefallen ist, erhoffen wir für unsere Wortverschwendung die Indemnität des Lesers.

giebt nur zwei Möglichkeiten, die frappante Übereinstimmung der beiden Bronzewerke zu erklären: sie gehören beide Praxiteles an, oder der Hypnos ward von einem ganz vom Geiste des Meisters erfüllten Jünger geschaffen.

Wir haben im vorigen Kapitel eine Reihe von Werken kennen gelernt, deren Abhängigkeit vom Sauroktonos nicht bezweifelt werden konnte. Sie geben uns eine deutliche Vorstellung, die im Laufe dieser Darlegung noch mancherlei Bestätigung und Verstärkung finden dürfte, wie im Geiste des Meisters weiter gearbeitet wurde. Wenn der Hypnos einen so ganz verschiedenen Eindruck hervorruft, so stammt dies lediglich davon her, dass wir an ihm trotz all der übereinstimmenden Merkmale keine Spur von Abhängigkeit finden. Man könnte es leichter mit der Umkehrung versuchen, nicht bloss das erste Erkennungszeichen, die Haarschleifen, würden sich hierfür zwanglos verwerten lassen, nennt sie doch Winnefeld „eine Anordnung, die gerade für Hypnosstatuen besonders günstig ist, da die so entstehenden Wulste von oben her den Flügeln einen Halt gewähren", sondern auch die von uns aufgegebene Brunnsche Stilanalyse würde unter dieser Voraussetzung wieder berechtigt erscheinen können. Dann wäre Hypnos der ältere der beiden Brüder, aber wie unwahrscheinlich diese Annahme ist, brauchen wir nach den früheren Andeutungen kaum auszuführen, lassen wir uns an der Erkenntnis genügen, dass sie Brüder sind. Sie sind es in der That. Wo sie sich gleichen und wo sie sich scheiden, offenbaren sie sich als Kinder eines Geistes. Die elastische Ruhe des einen, die wie aus unzählig kleinen Schwingungen zu bestehen scheint, die gleichförmig fortschwebende Bewegung des anderen, die den Eindruck der Ruhe hervorruft, der landschaftliche Hintergrund, der hier in volles Sonnenlicht getaucht, dort in sternenklares Dunkel gehüllt, aber beide Male mit derselben zwingenden Notwendigkeit, mit der einfachen Gestalt zugleich selbst gegeben erscheint, das sind Züge, die auch die Möglichkeit einer Zwischenperson ausschliessen. Es ist derselbe Meister, dem ein erlauschtes Stück Leben den Keim der einen Gestalt bot und der, vom Dichterworte inspiriert, die andere schuf. Beide Male frei vom Banne der Vergangenheit schlug er die kommenden Jahrhunderte in den seinen.

Ein ausdrückliches litterarisches Zeugnis vermissen wir freilich noch immer schwer, indes hierin sich zu bescheiden hat die kunstgeschichtliche Erforschung des Altertums früh gelernt, in unserem Falle bietet sich vielleicht dafür noch eine naheliegende Erklärung. Erinnern wir uns, wie der rechte Name unseres Gottes erst spät erkannt ward. Vielleicht ist ihr im

Altertume zu Rom etwas Ähnliches widerfahren. Es muss nicht gerade ein Missverständnis im Spiel gewesen sein, aber eine Umtaufe oder ein Übername wäre nichts unerhörtes. So stand nach Plinius am Fuss des Kapitols eine Statue des bonus Eventus von Euphranor, dem Zeitgenossen unseres Meisters; sie hielt in der Rechten eine Schale, in der Linken ein Ährenbüschel und Mohnpflanzen. Ihre ursprüngliche Bedeutung ist nicht völlig klar, vermutlich war es ein Triptolemosbild, aber jedenfalls nahm man es bei der Verwertung eines angesehenen griechischen Kunstwerkes für römische Kultzwecke nicht so genau. Was konnte nicht alles bonus Eventus werden. Wir wissen auch sonst, dass ein Mohnstengel dafür kein Hindernis, eine Schale gut war, noch besser ein Füllhorn, wie es ja der hellenische Agathodämon auch gehabt hat. Hätten wir aber auch so einen bonus Eventus von Praxiteles, so wäre uns damit wohl geholfen. Es stand nun wirklich einer dieses Namens auf dem Kapitol neben einer Fortuna desselben Meisters, die ursprünglich vielleicht gleichfalls einen anderen hellenischen Namen trug als Agathe Tyche, und vermutlich doch erst hier mit diesem Jüngling vereint war, in dem wir unsere Bronze zu erkennen sofort geneigt sein müssten, befände sich die betreffende Notiz nicht im plinianischen Marmorbuch.[1] Freilich stehen darin mancherlei wunderliche Sachen, und der Frage, wie sie hineingekommen sind, kann man hier ebensowenig wie im Erzbuch entraten. Sehen wir uns also die Stelle genauer an. Plinius verweist zuerst auf das Erzbuch zurück, versichert uns jedoch, im Marmor habe dieser Meister sich selbst übertroffen und legt nun seinen Kram aus. Zunächt giebt er uns die Kunde von den Werken im Kerameikos; wir haben sie ausführlich beleuchtet und können demnach nicht glauben, es wären dort ausschliesslich Marmorbilder gestanden, dann folgt die Erwähnung der Knidierin und des thespischen Eros mit pikanten Beigaben, und nun schliesst er mit einer topographisch geordneten Aufzählung der in Rom befindlichen Praxitelesse, ohne ein Wort über deren Material oder sonstige Beschaffenheit hinzuzufügen. Schlägt man nun das Erzbuch auf in der Hoffnung, dort die zugehörige Bronzehälfte des römischen Bestandes zu finden, so liest man nur, es wären im Brande des Tempels der Glücksgöttin praxitelische Bronzen zu Grunde gegangen. Daraus ergiebt sich aber, was man, unbeschadet der Glaubwürdigkeit dieser Nachrichten, von ihrer Genauigkeit zu halten vermag.

Die alte tiefsinnige Lehre, der Traumgott sei der Musen liebster Freund,

[1] Plinius 36, 23 = Overbeck, Schriftqu. No. 1211.

ist nicht trözenische, sondern hellenische Weisheit, auch die innige Verbindung mit Asklepios kündet seine apollinische Natur. Das apollinische Prinzip hat in dieser genial entworfenen Gestalt seine Inkarnation gefunden. Friedrich Nietzsches gedankentiefer Schrift verdanken wir die für die Ästhetik grundlegende Erkenntnis des Gegensatzes apollinischer und dionysischer Kunst, die er in ihrer Wurzel „als die getrennten Kunstwelten des Traumes und Rausches" erfasst hat. Hätte er im Gebiete der bildenden Kunst der Antike nach dem Ideal des apollinischen Künstlers gesucht, er hätte nur auf unseren Meister verweisen können, in dessen hochgepriesenen Satyrgestalten wir die Feier des glänzendsten Siegeszuges, der jemals apollinischer Kunst durch das feindliche Gebiet gelungen, sehen werden. Er drang bis ans Ende; das Idealbild der Methe, das er schuf, war die Inkarnation des dionysischen Prinzips, sie hat das entgegengesetzte Schicksal des Hypnos erfahren, litterarisch bezeugt ist sie in der monumentalen Überlieferung verschollen. Und wenn es uns nun wie eine gebieterisch zu stellende Forderung erscheint, dass im Kreise seiner traumhaft schönen Jugendgestalten der Hypnos selbst nicht fehle, dann danken wir ihre Erfüllung doch nur dem Sauroktonos, der uns die Züge des Bruders verriet. Das früher angeführte Wort Murrays, mag es vielleicht für den Peruginer Bronzekopf, dem es galt, zu stark sein, für das Werk selbst bleibt es in voller Kraft. Dies gewährt uns in das Wesen des Meisters einen tieferen Einblick, als wir sonst von alter Kunst besitzen.

An Stelle einer Schlussvignette mag hier ein Hinweis auf Arndt-Bruckmann, Griech. und röm. Porträts No. 219 (vergl. auch Amelung, Führer No. 157), „Kopf einer unbekannten Griechin" in den Uffizien, Dütschke III, 518 stehen; eine Wiederholung besitzt der Louvre aus Villa Borghese. Sämtliche Erklärer haben an das Bildnis einer hohen ägyptischen Dame aus hellenistischer Zeit gedacht, und es sind die Namen Berenike und Kleopatra in Vorschlag gebracht worden. Von besonderem Interesse ist für uns der Hinweis Arndts auf die starken Anklänge „an Werke aus der mittleren Schaffensperiode des Praxiteles". Verfasser hat, völlig unabhängig von diesem Urteil, sowohl in Florenz wie im Louvre, den Eindruck einer geistreichen Umdichtung des Hypnoskopfes empfangen, nicht bloss durch die von Arndt genugsam betonten praxitelischen Elemente in der Anlage der Gesichtsformen, die hier ihre nächste, bis in physiognomische Details reichende Verwandtschaft hat, sondern auch durch die Haartracht, die ersichtlich hier anknüpft, wenn sie auch ihre eigenen Wege wandelt. Das Rätsel, welches dieser Kopf bietet, wird dadurch interessanter, es harrt freilich noch der Lösung.

SIEBENTES KAPITEL.

APOLLINO.

Lukian erzählt uns in seinem Anacharsis, wie der weise Solon sich bemühte, seinem biederen skythischen Gastfreunde das Wesen hellenischer Gymnastik begreiflich zu machen. Sie sind auf ihrem Morgenspaziergang zum Lykeion gekommen, vor ihnen entfaltet sich das glänzende Bild der Kampfspiele; dies wirkt aber auf den Sohn der Wildnis gar befremdlich, der seinem Eindruck in einer für den hellenischen Leser ungemein ergötzlichen Weise Luft macht. Solon scheint diese Wirkung vorausgeahnt zu haben und beginnt in wohlgesetzter Rede zu erläutern, indem er zunächst auf die Statue des Apollo Lykeios hinweist, die diesen ihm geweihten Raum schmückte. „Siehst du sein Bild, wie er sich an den Pfeiler lehnt, die Linke hält den Bogen, während die über dem Haupte aufgebogene Rechte den Gott wie nach grosser Mühsal ausruhend zeigt.“ Der moderne Leser befindet sich hier in der glücklichen Lage des antiken, ein ihm fast ebenso geläufiges Bildwerk vor seinen Augen wieder erstehen zu sehen. Diese wenigen Worte passen so gut auf den Apollino in der Tribuna der Florentiner Uffizien, als wären sie auf ihn gemünzt worden. Der feine Humor dieser anachronistischen Wendung hat dabei nichts von seiner Durchsichtigkeit eingebüsst; dass es freiwilliger ist, bringt uns aber erst die erläuternde Bemerkung eines wackeren Gelehrten so recht zum Bewusstsein, der daran Anstoss nimmt, „dass Lukian den jedenfalls im Kreise praxitelischer Kunstübung zu suchenden Urheber nicht nennt“, und daraus seine Schlüsse zieht. Doch Lukian hatte ja eine noch weit ärgere Unterlassungssünde begangen, sein Solon vergisst im Lykeion die günstige Gelegenheit zu nutzen, Anacharsis und Aristoteles gegenseitig vorzustellen!

Fig. 23. Attische Bronzemünzen.

Fig. 24. Apollinostatue in der Tribuna der Uffizien zu Florenz.

Glücklicherweise ist es nicht unsere Sache, diesen Mangel zu erklären, wir begnügen uns mit der Einsicht, dass Solon seinem hyperboreischen Verehrer ein Juwel attischer Kunst vorgeführt hat; legen doch von dem freudigen Stolze auf diesen Besitz die Tetradrachmen der Münzmeister Epigenes und Xenon Zeugnis ab, die unseren Apollino als Beizeichen führen.

Wir hatten bereits mehrfach Anlass, der nahen Beziehungen zwischen Apollon Sauroktonos und Apollino zu gedenken; besonders hat uns die Bronze von Uriage von dem einen zum anderen hinübergeleitet, und dies muss trotz der anonymen Überlieferung für uns Grund genug sein, ihn in den Kreis unserer Betrachtung einzubeziehen, zumal sich uns Lukian, wie jene attischen Münzmeister als Bürgen seines antiken Ruhmes bieten; fast wie ein Nachklingen desselben muss jener akademische Ehrenplatz der Tribuna erscheinen, welcher der zulänglichsten seiner Kopien zu Teil ward. Unsere Erwartung eines stattlichen Replikenaufgebotes wird jedoch diesmal etwas enttäuscht.[1] Die verhältnismässig geringe Zahl bietet eine zu seinem Range scheinbar kontrastierende Erscheinung. Vielleicht würde es damit anders aussehen, wäre das Original nach Rom gewandert, oder auch nur ein gefälliges Cicerone-Histörchen darüber im Schwange gewesen; doch es dürfte nicht viele Werke der antiken Plastik geben, bei denen das Replikenverzeichnis die Wirkungen, die es einst ausgeübt hat, so wenig erschöpft

---

[1] Vergl. die Zusammenstellung im Apolloband (5) von Overbecks Kunstmythologie, S. 214ff.

1) Apollino Florenz, Dütschke III, 550. Amelung, Führer No. 69.
2) Florenz, Dütschke III, 532. Amelung No. 142. Torso, von Benvenuto Cellini zu einem Ganymed mit dem Adler ergänzt.
4) Neapel, Mus. Naz. Abgeb. Clarac 243,2 R.
5) Palma, Samml. Despuig. Hübner No. 756.
3) Turin. Dütschke IV, No. 184.
6) Petersburg, Eremitage Guédéonow No. 320, aus der Samml. Nani.
7) Nîmes, Sammlung Perrot (Kopf gebrochen aber zugehörig, Schleife ergänzt, ebenso Nase und Halsansatz, Beine vom Knie ab nebst Basis, Unterarme. Ein Stück des Baumes ist antik).
8) Florenz, im Kunsthandel gesehen, angeblich aus Pistoja.

Münze.

Die Tetradrachme des Epigenes und Xenon, abgeb. Beulé, Les monnaies d'Athènes S. 285.

Wir schliessen hier zwei Variationen an: 1. die von Overbeck sogenannte „Modifikation mit gekreuzten Beinen", welche bisher zwei Bronzen vertreten:

1) Ehemals Samml. Gréau aus Reims. Fröhner, Coll. Gr. No. 914, Tf. XXI u. S. 187.
2) Bologna, Mus. civico, Saal IX, vergl. Overbeck a. a. O.

2. Siegerstatuen im Schema des Apollino:

1) Rom, Vatikan, Gall. Chiaramonti No. 297, vergl. Overbeck a. a. O. S. 210, No. 2.
2) Rom, Palatin, Matz-Duhn I, 216, vergl. Overbeck a. a. O. S. 211, No. 10.

und Umbildungen, Nach- und Anklänge eine so bedeutende Rolle spielen. Sie ersetzen reichlich, was dort zu fehlen scheint. Qualitativ hat es noch weniger zu bedeuten. Neben dem Hauptexemplar der Tribuna kommt kein zweites ernstlich in Betracht. Dieses befindet sich jedoch in einem keineswegs erfreulichen Zustande. Damit die Brüche und Ergänzungen das Auge des Beschauers nicht beleidigen, hat man es dick mit brauner Farbe überschmiert, eine Art Salontoilette für die Tribuna, die ihre Wirkung nicht verfehlte; sie hat auch Clarac getäuscht, der den Apollino für völlig intakt hielt. Das ist er nun freilich nicht, aber trotz vielfacher Brüche ist doch bis auf eine noch zu erwähnende Einzelheit, nichts Wesentliches modern. Ein wenig Nase, die linke Hand mit dem Gelenk und das Stück der Basis unter dem Stamm nebst diesem, für welchen wir vielleicht den Pfeiler des Originales einsetzen dürfen.

Wir dürfen uns des gütigen Hinweises Solon-Lukians, trotz seiner Kürze, aufrichtig freuen. Für das Verständnis dieser Göttergestalt dünkt es uns recht wesentlich, ihren ursprünglichen Standort zu kennen. Nicht als ob wir damit eine authentische Darstellung des Apollon Lykeios gewonnen hätten, unter welchem Ehrennamen selbst entfernte Verwandte unseres Gottes in den Sammlungskatalogen und Bilderbüchern figurieren. Mag es doch fraglich erscheinen, ob die hellenische Kunst jemals den Wolf-Apollo etwa in der Weise wie den Smintheus anerkannt habe. Für unseren Meister hatte die Kultvorstellung keinerlei künstlerische Existenzberechtigung. Die Epiphanie des Gottes an diesem Ort in Gestalt eines seligen, vom Kampfspiel ruhenden Genossen, wie leicht verständlich musste der sich zu seinen Füssen tummelnden Jugend dies Gleichnis sein, das die göttliche Sanktion ihres ritterlichen Spieles versinnlichte. Den Weltweisen, die diese Hallen durchwanderten, mag sich eine tiefere Lösung des Rätsels aufgedrängt haben, ihnen war vielleicht das Vergängliche ein Gleichnis. Hatte der Meister, wie wir uns denken dürfen, noch vor wenig Jahren mit den einen gerungen und mit den anderen philosophiert, so bezahlte er nun beiden seine Schuld, doch für die platte Frage, von welchem Kampfe sein Gott ausruhe, gab es keine Antwort. Der Bogen in der Linken ist nichts weiter als sein Abzeichen, genau genommen ist er nicht einmal sein eigener. Ein Medaillon von Pergamon, unter Commodus geprägt, zeigt uns ein Erosbild in Gestalt des geflügelten Apollino und damit den ursprünglichen Eigentümer des Bogens, dem er seltsamer Weise gerade in diesem Exemplare fehlt, als hätte eine realere Art von Entlehnung stattgefunden. Also auch hinter diesem jugendlichen Apoll wird, gleich wie hinter dem Sauro-

ktonos, die Gestalt des Gottes sichtbar, der einst, nach Praxiteles' eigenem Geständnisse, ihm in seinem Herzen Modell stand, und dadurch allein lenken unsere Gedanken wieder zu ihm zurück mit der Frage: war er der Schöpfer auch dieses Meisterwerkes? Bevor wir daran gehen, die einzelnen Anzeichen, die zur Entscheidung derselben von Belang sein möchten, in eingehendere Erwägung zu ziehen, haben wir sie zunächst ein wenig genauer zu begrenzen, denn schon in etwas weiterem Sinne hört sie auf Frage zu sein. Irgend ein Zusammenhang zwischen Praxiteles und dem Apollino besteht zweifellos: die Abhängigkeit dieser Schöpfung von praxitelischer Kunstweise ward niemals bestritten, denn auch diejenigen, die ihn in hellenistische Zeit versetzen, sehen in ihm die hellenistische Modifikation eines praxitelischen Gedankens, der uns in so vielfachen monumentalen Fassungen entgegentritt, dass wir die originale nicht auf den ersten Blick zu erkennen, oder doch nicht ohne genaueres Eingehen zu erweisen vermögen. Erstreckt er sich doch über zwei grosse Gebiete, die Reiche Apollos und Dionysos', greift auch selbst gelegentlich, wie uns das Medaillon des Commodus schon gezeigt hat, weiter über. Wir wenden uns zunächst den Gestaltungen Apollos zu. Würden wir alle die Exemplare, denen jenes von Lukian beschriebene Ruhemotiv gemeinsam ist, einfach aneinanderreihen, so erhielten wir eine Liste von beträchtlicher Länge, in der aber allerhand Unterschiede, wie Dimensionen, Haartracht, Kopftypen, Gewand, willkommenen Anlass zur Gliederung geben müssten. So fehlt es denn der letzten, von Overbeck im Apollobande seiner Kunstmythologie mit grossem Fleisse und geringer Einsicht angelegten, durchaus nicht an Unterabteilungen; nicht weniger als zehn solcher hat seine Gruppe X („Vom Bogenkampfe ruhend; Lykeios?"), und doch erschöpfen sie die Fülle nicht; die Gruppe VII, dem „halbgewendeten ruhenden Kitharoeden" gewidmet, reiht sich von selbst an. Wir haben dagegen vorgezogen, den Apollino mit seinem kleinen Gefolge hier auszuschliessen und diese Gruppe als selbständige dem verwandten Apollotypus grösseren Formates gegenüberzustellen, dessen Entwicklungsgang die Einteilung des Replikenmaterials wiederspiegeln soll.[1] An das

[1] I.

1) Louvre, Fröhner No. 76, abgeb. Clarac 135,1 R. (Ov. 5.)
2) Berlin, Ant. Skulpt. 44, abgeb. a. a. O., Clarac 284,8 R., Roschers Lex. d. Myth. I, S. 460 ohne Ergänzungen, der (von einem ähnlichen Exemplar stammende?) Kopf, Ov. Tf. 19, No. 32. (Ov. 6.)
3) Petersburg, Guédéonow No. 161, aus der Samml. Campana.
4) Florenz, Pal. Corsini, Dütschke II, No. 270, Arndt-Amelung Einzelvkf. 335 (Kranz im Haar). (Ov. 13.)

Thema, das als I in seinen zahlreichen Exemplaren vorangestellt ist, schliessen sich drei Variationen, deren erste (II) allein künstlerisch bedeutsam ist.

5) Dresden, No. 160, Statuette mit Dreifussstütze, abgeb. Ov., Kunstmyth. Tf. 22 No. 40. (Ov. 7.)
6) Louvre, Fröhner No. 75, abgeb. Ov. Kunstmyth. Atl. Tf. 22, No. 39, Clarac 135,2 R. (Ov. 1.)

Die folgenden Nos. bis zur letztgenannten sind Torsi.

7) Paris, Louvre 3013, vergl. Furtwängler, Meisterw. S. 570, Anm. 3.
8) London, British Museum, im Erdgeschoss, Basement-room.
9) Berlin, Ant. Skulpt. No. 512.
10) Rom, Palazzo Mattei, vergl. Furtwängler a. a. O.
11) Rom, Palazzo Giustiniani, Matz-Duhn I, No. 197, abgeb. Clarac 248,8 R. (Ov. 8.)
12) Rom, Vatikan, Gall. Chiaramonti XII, 295, Helbig, Führer I, No. 80, von ihm für eine Kopie nach dem praxitelischen Hermes verkannt. Eine eingehende, Helbigs Hypothese erledigende Untersuchung des Torsos hat auf meine Bitte Prof. E. Löwy vorgenommen.
13) Berlin, Ant. Skulpt. No. 45. Statuettentorso aus Smyrna.
14) Rom, Vatikan, Galleria Chiaramonti 648. Statuette mit dem Gewandmotiv des folgenden Exemplares. (Ov. 18.)
15) Rom, Kapitol, Apoll mit dem Greif, abgeb. Ov. Kunstmyth. Tf. 22, No. 41, Clarac 243,5 R. (Ov. 19.)

II. Variation.

Linkes Bein tritt vor, vergl. dazu Furtwängler, S. Sabouroff zu Tf. 36.

1) Venedig, Museo di S. Marco No. 80, Dütschke V, 144, abgeb. Clarac 253,1 R. (Ov. 4.)
2) Florenz, Uffizien, Dütschke III, 106, abgeb. Clarac III, 252,2 R. (Ov. 3.)
3) Rom, Palazzo Giustiniani, Matz-Duhn I, 196, abgeb. Clarac 248,6 R. (Ov. 9.)
4) Rom, Lateran, Saal I, No. 32 (nicht bei Benndorf-Schöne).
5) Rom, P. Massimi, Matz-Duhn I, 191. (Ov. 12.)
6) Berlin, Ant. Skulpt. No. 46, abgeb. Furtwängler, S. Sabouroff Tf. 36.

III.

Variation mit Schulterlocken.

1) England, Wilton-house, Michaelis A. M. No. 1b., abgeb. Clarac 388,1 R. (Ov. 14.)
2) England, Holkham-hall, Michaelis A. M. No. 21, abgeb. Clarac 254,7 R. (Ov. 15.)
3) England, Richmond. Höhe 1,20, ergänzt Baumstamm fast ganz, rechte Hand, linker Unterarm, beide Füsse. Kopf intakt, je drei Locken fallen auf die Brust. Nicht bei Michaelis.
4) Einst bei Vescovali, abgeb. Clarac 243,4 R. (Ov. 16.)
5) Rom, Museo Torlonia No. 89, abgeb. Tf. 23. Gewand wie I, 14 u. 15.

IV.

Halbbekleidet.

Ov. Kunstmythologie S. 189 „VII. Gruppe".

1) London, British Museum, aus dem Apollotempel von Kyrene, abgeb. Ov. Kunstmyth. Tf. 21, No. 34. (Ov. 1.)
2) Rom, Villa Albani, Morcelli-Fea-Visconti 612, abgeb. Clarac 249,7 R, der doch wohl zugehörige Kopf, von Ov. S. 119 aufgezählt, gehört zu den besseren Exemplaren der originalen Reihe.
3) Rom, Kapitol, abgeb. Clarac 251,8 R.
4) Florenz, Poggio Imperiale, Dütschke II, No. 90, Arndt-Amelung Einzelvkf. No. 292. (Ov. 4.)
5) Neapel, Mus. Naz. No. 6262, von grünem Basalt, abgeb. Clarac 243,6 R. (Ov. 3.)
6) Dijon, abgeb. Bull. de corr. hell. VI (1882), Tf. V. (Ov. 5.)
7) Berlin, Ant. Skulpt. No. 47, aus Kreta, ehemals S. Sabouroff. (Ov. 6.)

Das Vortreten des linken Beines, dessen Motivierung uns leider kein Exemplar bis jetzt verrät, trübt die ruhige Harmonie des Linienflusses; sie bringt,

---

Köpfe.

1) London, British Museum 115, aus der Samml. Albani, einst auf einer Dionysosstatue daselbst, abgeb. Anc. marbles XI, 4, Overbeck, Kunstmyth. Tf. 19, No. 34, vergl. S. 120, No. 13, Friederichs-Wolters No. 1292.
2) London, British Museum 100, aus Karthago, abgeb. Ov. Kunstmyth. Tf. 19, 33, S. 119, No. 5.
3) London, British Museum, Basement-room 105, wie der vorige.
4) Paris, Louvre, Fröhner No. 81, abgeb. Bouillon, Musée des ant. III, Tf. 1, No. 1, Clarac VI, 1073/2785b.
5) Paris, Louvre No. 1708. Schönes und gut erhaltenes Exemplar.
6) Rom, Sammlung Baracco, Tf. 59 u. 59a der Coll. Baracco.
7) Sammlung Keudel, Overbeck a. a. O. No. 6.
8) Konstantinopel, K. Museum, vrgl. Arndt zu Einzelvkf. No. 276.
9) Florenz, Dütschke III, No. 318.

Nicht zugehörigen Statuen aufgesetzt sind die folgenden Exemplare.

10) Apollo mit der Gans, Florenz, Pal. Vecchio, Dütschke II, 510, Amelung, Führer No. 4, Arndt-Amelung, Einzelvkf. No. 340.
11) Sitzender Apollo, Rom, Villa Ludovisi, Schreiber No. 116, Helbig, Führer II, 872, abgeb. Overbeck, Kunstmythologie, Tf. XXII, 22, 38, vrgl. S. 202, No. 2, Arndt, Einzelvkf. No. 276.
12) Siegerstatue? Rom, Vatikan, Gall. Chiaramonti No. 18, abgeb. Clarac 255,4 R. Ov. No. 11.
13) Frauenstatue. Rom, Conservatorenpalast No. 31. Ov. No. 10.
14) Statuette einer Amazone, München, abgeb. Abh. d. k. bay. Ak. X, Tf. 2, Ov. Tf. 19, No. 34. (Beizeichnung) vergl. Friederichs-Wolters 1295, Furtwängler in Roschers Lexikon S. 462.

Bronzen.

1) London, British Museum, Bronce-room T. 10, aus Thessalien, der rechte, auf das Haupt gelegte Arm fehlt, vom linken aufgestützten nur der obere Teil erhalten, in der linken Seite Spuren der Stütze. Locken.
2) Neapel, Mus. Naz., Inv. No. 5114, vergl. Ov. No. 13A.
3) Wien, K. Museum der Greif, v. Sacken, Bronzen Tf. 542, v. Schneider, Album der Ant. S. Tf. 34, S. 13, mit dem Rest der Kithara zwischen seinen Fittigen, die verlorene Statuette demnach wie I, No. 15.
4) Kopf in Rom, Museo Kircheriano, Reisch in Helbigs Führer II, S. 383 (Ov. S. 120 No. 17).
5) Den gleichen Kopftypus einer Bronzestatuette eines Dionysos des British Museums, abgeb. Anc. marbl. III, Tf. 7, Clarac 253,7 R., Amelung, Basis des Praxiteles S. 49, der sie mit unserem Meister in nähere Verbindung bringen will, als mir möglich erscheint.

Terrakotte.

Eine kleinasiatische im Kunsthandel erwähnt Furtwängler bei Roscher, S. 461.

Münze.

Beulé, Les monnaies d'Athènes S. 285, Ov. Münztf. IV, 16, siehe unsere Vignette S. 158.

Gemmen.

Über die zahlreichen Gemmendarstellungen, im Anschluss an Var. IV, Ov. S. 317 und Gemmentafel No. 15 u. 17. Var. II mit Greif bietet eine Paste in Petersburg, Stephani Compte rendu 1881, S. 80, Tf. V, 5.

dem Bedürfnis einer geistig erregteren Richtung folgend, ein pathetisches Element in die Komposition. Wir haben die ähnliche Steigerung des Sauroktonostypus zum Apoll mit der Gans bereits gesehen, wir werden fast der gleichen noch öfter begegnen, und wollen uns bis dahin bescheiden. Die beiden anderen Variationen zeigen die Einwirkung der Schwerkraft der altüberlieferten Apollovorstellung. Die herabfallenden Locken dem Gotte zu verweigern, schien doch manchem unmöglich, so wurden sie denn gelegentlich angefügt so gut es gehen wollte; wir kennen für das analoge Verfahren genug Beispiele, um zu wissen, wie wenig wir davon zu halten haben. Der um den Unterleib geworfene Mantel des Kitharoeden bietet eine Konzession an dessen herkömmliche Festtracht, im übrigen schliesst er sich, wie der gleiche Kopftypus von 2 und 3 zeigt, glatt an, auch seine Kithara war kein Novum, wie das kapitolinische Exemplar I, 15 beweist, aber die Neuerung war doch gross genug, um ihm eigenes Leben einzuflössen, dessen deutliche Spuren sich bereits innerhalb unseres Verzeichnisses bemerkbar machen. Es hat aber auch zu einer glänzenden Neuschöpfung ausgereicht, die füglich den Abschluss der ganzen Reihe bilden mag. Ein Torso des Berliner Museums von mächtiger Schönheit, in Pergamon in der Nähe des grossen Altarbaues gefunden, leider nur bis zu den Hüften erhalten, ist ihr hervorragendster Vertreter. Wie die Abarbeitung beweist, war das besonders gearbeitete Stück in ein vom Gewand umhülltes Unterteil eingesetzt.[1] Apollo sitzt, der rechte Arm, von dem nur der Ansatz zurückblieb, war über den Kopf gelegt, der Körper wendet sich so stark nach links, dass eine Stütze vorausgesetzt werden muss. Der Zauber des

---

Reliefs.

(Die in Klammern beigefügten röm. Zahlzeichen beziehen sich auf die Unterabteilungen.)

1) Musensarkophag, Berlin, Ant. Skulpt. 844, abg. Arch. Zeit. 1843, Tf. 6, Ov. Atlas, Tf. XXII, 16 vrgl. S. 277, No. 1. (I mit Greif.)
2) Musensarkophag, Neapel, abgeb. Arch. Zeit. 1843, Tf. 7 u. S. 272 No. 1, Ov. Atlas Tf. XXII, 15. (IV, linker Fuss aufgestützt.)
3) Musensarkophag, Vatikan, Gall. Chiaramonti, vergl. Ov. S. 273, No. 6. (IV, l. F. aufgestützt.)
4) Marsyassarkophag, Louvre, Fröhner No. 85, Schmalseite abgeb. Mon. VI, Tf. 18, aus der Sammlung Campana. (I.)
5) Kandelaberbasis, Thermen-Museum Rom, Matz-Duhn III, No. 3662, abgeb. Ann. d. Inst. 1850, Tf. B, Ov. a. a. O. No. 2. (IV.)
6) Cippus, Rom, Matz-Duhn III, No. 3900, Ov. a. a. O. No. 3. (I mit Greif.)
7) Votivrelief, Neapel, Ov. a. a. O. No. 4. (IV mit Greif.)
8) Votivrelief, Neapel, Ov. a. a. O. No. 5. (I.)
9) Votivrelief im Museum von Klausenburg. (I.)
10) Kleiner Altar, Rom, Matz-Duhn III, 3763, Ov. S. 289, No. 4.

[1] Beschreibung der Pergam. Bildw. S. 28, abgeb. Amelung, Führer, Abb. 17, vergl. auch S. 63f.

Kontrapostes wirkt noch in dem Bruchstück fort. Auch hier bewährte sich die alte Erfahrung, dass jede grosse Schöpfung der Antike, bevor sie selbst zum Licht aufsteigt, ihre Boten voraussendet und, wenn sonst die Sprache dieser Boten meist tauben Ohren tönt, diesmal klang sie doch vernehmlich. Ein ins Dresdner Museum gelangter Marmordiskus zeigt auf dem Bilde der Vorderseite, Bestrafung des Marsyas, den gleichen Apollon. G. Treu bemerkt bei seiner Besprechung[1]: „Die Apollongestalt ist für die Wiederherstellung der bekannten pergamenischen Gruppe (Friederichs-Wolters 1415) um so wichtiger, als sie ähnlich auf verwandten Reliefdarstellungen wiederkehrt." Bisher hatten wir an statuarischen Exemplaren dieser als pergamenisch erkannten Gruppe nur den berühmten Florentiner Messerschleifer und in zahlreichen Exemplaren den gefesselten Marsyas und nun findet sich der bisher vermisste Apollon in Pergamon selbst. Er hat ungleich dem Arrotino den heimatlichen Boden im Altertume nicht verlassen, aber seine Nachwirkungen sind vielleicht gerade darum besonders zahlreich.[2]

Kaum weniger umfangreich und vielseitig entwickelt dürfte die Reihe von Dionysosstatuen gleichen Motives sein, die sich so brüderlich an die apollinische anschliesst, dass bei ungünstiger Erhaltung die Zuteilung ins Schwanken gerät. Die Frage nach der Priorität drängt sich von selbst auf, wir werden sie noch kurz zu berühren haben. Wenn wir uns indes zunächst auch auf unser Thema beschränken, so lehrt doch ein Blick auf die schier nicht endenwollende Reihe dieser apollinischen Gestalten, wie hier eine künstlerische Idee, deren Macht die Grenzen ihres Reiches weit überschreitet, immer wieder in neuer Verkörperung ins Leben tritt. War es der Zauber der Neuheit, der ihre Lebenskraft so ins Ungemessene steigerte? Man hat uns des Gegenteils versichert und auch hier auf das der heutigen Archäologie so unentbehrliche Requisit der „Vorstufe" hingewiesen. Auch die Amazone, die bisher ziemlich übereinstimmend Polyklet zugeschrieben wurde, legt die Rechte auf das Haupt und lehnt mit der Linken an einem Pfeiler; die tiefe

[1] Arch. Anzeiger 1889, S. 99, vergl. Annali 1851, Tf. E, Michaelis, Annali 1858, S. 340, vergl. Amelung a. a. O.

[2] Zunächst fällt von ihm helles Licht auf eine verschollene, nur aus der Clarac'schen Publikation 244,4 R. erhaltene Statue, einst in der Sammlung Mattei, die sich nur durch das Fehlen der Gewandung unterscheidet. Der gleiche Typus auf einer Münze von Milet, Ov. Münztf. IV, 47, während eine delphische, a. a. O. No. 21, und eine thessalische, a. a. O. No. 22, auch in der Gewandung dem Pergamener Torso entsprechen und die dort vorauszusetzende Leier als Stütze zeigen. Ausser den erwähnten Reliefs, Michaelis a. a. O. S. 325 ff. u. Tf. N, gehören hierher noch eine Reihe pompeianischer Wandgemälde, Ov. S. 344, No. 26—30, und die schöne Petersburger Gemme, Ov. Gemmentafel No. 27, S. 319.

Ermattung der zu Tode Getroffenen und die selige Ruhe des Gottes haben in verwandter Weise Ausdruck gefunden; und dennoch, trotz des Ruhmes, der diese Amazone in alten Zeiten umstrahlte, wird uns die mehrfach empfohlene Annahme, sie habe auf unsere Gestaltenreihe irgend welchen bestimmenden Einfluss gehabt, herzlich schwer. Wie wenig hat ihr Meister daran gedacht, das Motiv der Ruhe plastisch auszunutzen. Trotz der nachdrücklichen Betonung durch die Wunde ward die Schrittstellung des polykletischen Doryphoros und Diadumenos auch diesmal wie ein gültiges Prinzip beibehalten und dadurch ein gegensätzliches Element in die Komposition hineingebracht, welches jede freie Entfaltung hemmte, während es hier einem melodischen Thema gleicht, das sich in immer neuen Harmonisierungen nicht erschöpfen kann. Indes so sehr uns nun, um des Altmeisters von Sikyon willen, freut, dass Botho Graef[1] ihn von diesem Werke wohl endgültig befreit hat und ihm zugleich seine rechte Amazonenstatue in einem künstlerisch weit höher stehenden Typus zuwies, damit, jene noch höher hinauf zu datieren und für eine Schöpfung des Kresilas zu erklären, haben wir hier gar nichts gewonnen. Unseren ausdrücklichen Widerspruch gegen diese These können wir jedoch sparen, da uns der Einblick in eine demnächst erscheinende Arbeit Arthur Mahlers gestattet ist, der mit überzeugenden Gründen diese pseudokresileische Amazone nach dem Apollino ansetzt.

Wir stehen nun vor der Hauptaufgabe, die ursprüngliche Verkörperung dieser sieghaften Idee zu finden; da werden wir wohl gut thun, vor allem das Verhältnis der beiden wichtigsten Konkurrenten zu einander möglichst klar zu stellen. Man hat dies wohl allgemein als das direkter Abhängigkeit aufgefasst und damit die Frage zu einem Zweikampf zugespitzt, in welchem der Besiegte dem Sieger zu eigen wird. Wir sind der Anschauung, die im Apollino eine Verkleinerung Apollos sieht, bereits an der Schwelle dieser Betrachtungen begegnet. Eingehend begründet hat sie bereits Friederichs und wir dürfen hier wohl das feinsinnige Urteil des ersten Monographen unseres Meisters in seiner ursprünglichen Fassung (S. 266 der ersten Ausgabe der Bausteine) wiederholen: „Das Original der Figur kann schwerlich über das vierte Jahrhundert hinausgehen, denn das Schwelgen in süssen Empfindungen, worin das Charakteristische dieser Figur, die einem oft vorkommenden Bacchustypus sehr ähnlich ist, besteht, ist nicht vereinbar mit dem göttlichen Ernst, in dem man früher die Götter darstellte. Es spiegelt

[1] Die Amazonenstatuen des Kresilas und Polyklet, Arch. Jahrb. XII (1897), S. 81ff.

sich in dieser Figur eine Zeit, die mit mehr Phantasie als Glauben begabt, in ihren Göttern mehr liebliche, poetische Ideale als ernste Mächte des Lebens anschaute und bildete. Indessen war das Original jedenfalls weit

Fig. 25. Kopf der Sammlung Baracco (en face).

grossartiger als diese Kopie, die als eine Übertragung ins Anmutige und Zarte zu betrachten ist. Das Original war, worauf andere Wiederholungen hinweisen, kolossal, auch die zierliche Frisur dieses Exemplars, die in einigen anderen Wiederholungen fehlt, verrät einen späteren Geschmack. Trotz-

dem aber verdient die Statue wegen ihrer zarten und weichen Anmut den hohen Ruf, in dem sie steht.“

Man darf die von Friederichs vertretene Meinung als die heute herrschende bezeichnen, ihrer Gültigkeit für Italienreisende steht freilich die

Fig. 26. Kopf der Sammlung Baracco (Profil).

Autorität Burckhardts entgegen, der im Cicerone (II³, S. 459) die Ursprünglichkeit Apollinos verficht, und an die „wohl nur spätere und an sich keineswegs glücklichen Vergrösserungen“ eine lehrreiche allgemeine Betrachtung knüpft.

Beide Anschauungen leiden an dem gleichen Fehler, der Überschätzung der Formatfrage. Wäre der Hauptunterschied zwischen Apoll und Apollino darin gelegen, so müssten die erhaltenen Reduktionen des Grösseren die Schärfe der Grenzlinien verwischen, während sie fast das Gegenteil besorgen, und wichtiger als die Frisur dürfte doch noch der Kopftypus sein, der kaum so gut beide Male mit dem Format zusammengestimmt erscheinen würde, hätte der Maassstab dies Geschäft allein besorgt. Der Apollinokopf macht vorweg den Eindruck, als könne er ebensogut über weiblichen Schultern aufsitzen, der Apollos hat bei aller Weichheit, die ihm besonders das tiefliegende Auge verleiht, doch noch etwas schlicht Grossartiges, an die Weise Kephisodots Gemahnendes. Die Haarbehandlung, die als sein sicherstes Kennzeichen gilt, ist mehr als das, und anderes als eine blosse Haltestelle auf dem Wege zum Gipfel antiker Coiffeurkunst, dem Schopf des belvederischen oder Pourtalès'schen Apollo; den echten Meister verrät die Art, mit unscheinbaren und ungesuchten Mitteln die grösste Wirkung zu erzielen. Das Haar im Scheitel, von einer schmalen Flechte überhöht, im Nacken zum Knoten gefasst, schliesst sich eng den Formen des Schädels an, vorne aber fällt von jener Flechte zu beiden Seiten in einfacher Anordnung je eine breite Masse herab, in die ein paar Drucker Fluss und Gliederung gebracht haben. Sie umrahmen das Antlitz, legen es förmlich tiefer und steigern dadurch aufs Glücklichste dessen Ausdruck. An der Eirene wie am Sauroktonos können wir die ersten Ansätze zu diesem Verfahren sehen, aber erst hier taucht es als festes, zweckbewusst erdachtes Kunstmittel auf, zu dessen Entdeckung unverkennbar der gleiche künstlerische Gedankengang geführt hat, der die Verwertung des Gewandes als Folie des Nackten fand. Beide entstammen der neu erwachten malerischen Empfindung. Das gründlichste Scheidungsmerkmal zwischen Apoll und Apollino jedoch liegt in einem uns besonders interessierenden Punkte; der erstere erhebt keinen Anspruch, auf das berühmte Original des Lykeions zurückzugehen, so oft man ihn auch darnach benamset hat; er hält statt des Bogens die Leier. Es musste recht viel Mühe und Scharfsinn verwendet werden, diese Thatsache zu verkennen, schien sie doch mit einer modernen Hypothese, welche die Bildung des nackten Kitharoeden einer späteren Zeit vorbehalten wissen wollte, nicht zu stimmen.[1] Unter dem Eindruck dieser, wie der lukianischen Beschreibung, hat man einerseits das Replikenverzeichnis so vorsichtig konstruiert, als es nur immer gehen wollte

[1] Furtwängler in Roschers Lex. d. Myth. I, S. 459. Derselbe, Eine argivische Bronze, 50. Berl. Winckelmannspr. S. 141, vergl. Wolters Arch. Jahrb. XI, S. 1ff.

und anderseits die Kithara dort, wo sie unbestritten da war, als später aufgepfropft erklärt. Indes lässt es sich sehr einfach zeigen, dass sie wurzelecht sei, während jene Hypothese, beiläufig bemerkt, derzeit bereits durchlöchert erscheint. Es ergiebt sich von selbst aus der von uns vorgenommenen Anordnung des Replikenmateriales, die uns die Anfügung der Gruppe des halbbekleideten Kitharoeden wie der an den Torso von Pergamon sich anreihenden Monumente gestattete, vor allem aber aus der Liste der Wiederholungen des Kunsthandwerkes. Bronzen, Reliefs, Terrakotten, Gemmen und Münzen zeigen uns in steter Übereinstimmung die Kithara, welche der Zufall der Erhaltung den statuarischen Repliken nur vereinzelt gelassen und die Ergänzer mit richtigem Gefühl so gerne zurückerstattet haben. Eine Ausnahme bildet die Dresdner Statue (I, 5) und die ihr nahestehende des Louvre (I, 6), auf deren gemeinsames Urbild, von dessen Ansehen zeugend, wohl auch eine Münze von Markianopolis geht; wir werden sie jedoch als eine jener kennen lernen, die die Regel bestätigen.

Ein besonderes Interesse bietet jedoch die an den Schluss der Liste gestellte attische Münze, die schon von Beulé mit den Tetradrachmen der Münzmeister Epigenes und Xenon zusammengehalten ward. In dieser Vereinigung bilden sie eine förmliche und authentische Bestätigung der von uns vorgenommenen Sonderung. Sie sagen uns, dass die beiden Rivalen einst in Athen standen, beide den Stolz ihrer Heimat bildeten und versichern uns noch einmal nachdrücklich, dass ihrer wirklich zwei waren. Der kleineren Gruppe bleibt der Bogen und damit das Lykeion, der grösseren die Kithara; doch ist er hier so wenig Kitharoede wie dort Bogenschütze, und gerade dieser Umstand gab dem Künstler das Recht, auf die altfränkische Festtracht diesmal zu verzichten und die strahlende Schönheit des Gottes auch hier unverhüllt zu zeigen. Es war ein entscheidender Schritt, der die nächste Generation in logischer Folge zum nackten Kitharoeden führen musste, und noch auf lange hinaus verleugnet die neue Schöpfung ihre Herkunft vom ruhenden Gotte nicht. Zu der Energie der Bewegung des festlich gekleideten hat sie es nie gebracht. Die mächtige Replikenreihe dieser Apollogestalt hat nur wenige ihresgleichen und zeugt von seinem hohen Ruhme, dem es nun keinen Abbruch mehr thun kann, dass jene solonisch-lukianischen Worte ihm nicht gelten.

Wir treten sofort an unsere nächste Aufgabe heran, aus jener Reihe von Gestalten eine deutlichere Vorstellung des Originales wieder zu gewinnen, von dessen Schönheit sie einen verhallenden Nachklang geben. Nur eine erhebt sich über das Mittelmaass, die Statue des Kapitols (I, 15), nicht durch

ihre Ausführung, die wenig erwärmt, noch durch die Erhaltung, da sie vielfach restauriert ist, aber die Restaurationen führen hier nur antik Gegebenes fort und stören darum kaum den mächtigen Gesamteindruck der vollen Wiedergabe einer herrlichen hellenischen Komposition. Der Gott, in träumerisches Sinnen versunken, wendet sein Haupt, auf dem die Rechte ruht, in leiser Neigung aufwärts, das Auge in unbestimmte Ferne gerichtet. Er scheint seiner goldenen Leier, die er mit der Linken auf einen Baumstamm stützt, vergessen zu haben. Von seiner Schulter gleitet das um den linken Arm geworfene Gewand herab, es lässt den Leib frei und verhüllt den Stamm; auch die trockene Ausführung der Faltenzüge hemmt nicht völlig deren malerische Wirkung. Zu Füssen des Gottes steht sein treuer Greif und blickt wie erstaunt zu ihm auf, die erhobene rechte Vorderpranke unterstützt wirksam den Ausdruck der Spannung. Es ist, als ob er fragen wollte, was die für ihn unfassbare Stimmung seines Herrn zu bedeuten habe. Dieser geniale Zug wirkt wie ein auf das tief innere Leben dieser Gestalt fallender Lichtstrahl, das er als das formenbeherrschende Element in den Mittelpunkt des Interesses rückt. Die Frage des Tieres berührt sich mit der des Beschauers, vermutlich ahnen beide, dass ein neues Lied dem Gotte durch die Seele zieht.

Der Meister, der den Augenblick geistiger Konzeption mit allen seinen Seligkeiten im Gottesbilde festzuhalten wagte, hat darin zugleich ein Selbstbekenntnis eingeschlossen, wie es schlichter und grösser keinem Sterblichen verstattet war. Doch ehe wir seinen Spuren nachgehen dürfen, haben wir noch ein paar sein Werk betreffende Fragen zu erledigen, wie wir's eben vermögen. Zunächst hellt sich nun für uns auch jene Ausnahme auf, die uns das Dresdener und Pariser Exemplar geboten, was um so willkommener sein muss, als diese wirklich statt der Kithara den Bogen zeigen. Die Dreifussstütze des einen sagt genau dasselbe wie der schlangenumwundene Lorbeerbaum des anderen und der Münze; statt Musik ist es Mantik, die Apollos Sinn umfängt. Diese Substitution lag viel zu nahe, um einer besonderen Erklärung zu bedürfen, sie bedeutet ein Zurücklenken in die vorgezeichneten Bahnen der Kultvorstellung, das sich glücklicherweise ohne allzugrosse Schädigung des künstlerischen Gehaltes vollzog; dazu war Dichter- und Prophetengabe in Apollos Geist zu eng verschwistert. Eine zweite, besonders dringliche Frage, gehört der Greif zur ursprünglichen Komposition, muss als bestritten bezeichnet werden, und mit dem blossen Ausdruck der Überzeugung, dass er vortrefflich hineinpasse, werden wir wohl wenige zur Teilnahme an derselben bewegen. Es lassen sich jedoch noch andere für ihn

Fig. 27. Apollostatue im Kapitol.

geltend machen, als dass er nicht gerade nach Kopistenart aussehe, deren Traditionen eine so glückliche, selbständige Art der Weiterführung des originalen Gedankens wenig entspricht. Wir müssen auch hier die Nachbildungen des Kunsthandwerkes heranziehen, ihn zeigt die Petersburger Gemme, auf den Reliefbildern erscheint er mehrfach; so spät sie sind, sie geben doch deutlich ein in Rom gefeiertes Original wieder, dem der prächtige Wiener Bronzegreif zeitlich näher zu stehen scheint. Weiter kommen wir jedoch auf indirektem Wege durch einen Rückschluss, den uns das dionysische Gegenbild gestattet, welches in seiner Gesamtentwicklung fast Schritt für Schritt dem apollinischen folgt. In zahlreichen Exemplaren dieser Gestaltenreihe findet auch das Tier sein Gegenbild, ein Pantherweibchen von genau korrespondierender Haltung. Wir sehen es in demjenigen, welches wir an die Spitze zu stellen berechtigt sind; es bietet uns gleichzeitig für die dritte Frage, ob auch das Gewand des kapitolinischen Exemplares dem Originale entnommen sei, die gewünschte Lösung, und präludiert wirksam der letzten, die wir zu stellen haben werden, der Meisterfrage. Es ist ein schlecht restaurierter Torso der Sammlung Boncompagni-Ludovisi[1], der trotz seiner mässigen Arbeit seit Winckelmanns Zeiten als ein besonderes Stück gegolten hat, hauptsächlich allerdings seiner reichgeschmückten Sandalen wegen, die an Pracht mit denen des olympischen Hermes wetteifern; haben sie doch sogar figürlichen Schmuck als Zier des Riemenwerkes. Diesen ruft auch die Behandlung der Chlamys sowohl im Wurf wie in der Anlage der Faltenzüge so bestimmt ins Gedächtnis, dass wir der jüngst aufgestellten Behauptung, es liege ihm ein praxitelisches Original zu Grunde, unsere Zustimmung nicht versagen können. Nun ist hier der Mantel gerade so gelegt, wie am kapitolinischen Apollo, mit dem in der Replikenreihe sonst noch zwei Exemplare übereinstimmen (I, 14, III, 5).

Das dionysische Gegenbild ist wohl eine der merkwürdigsten Erscheinungen auf dem plastischen Gebiete der antiken Götterbildung, vor allem durch die Treue, mit der es von Anfang bis zum Schluss den Spuren des anderen folgt, sie legt die Erwägung gemeinsamen Ursprungs nah. Beide Erscheinungen sind insofern zusammengehörig, als sie sich gegenseitig erläutern und ergänzen. Apoll traumverloren, den Klängen lauschend, die seinem Geiste ertönen, Dionysos im heiligen Rausch von süsser Schwärmerei ergriffen: es ist, als ob in den beiden Gestalten die hellenische Kunst ihr zeugendes, dualistisches Grundprinzip selbst verkörpern wollte. Und doch

[1] Schreiber, Villa Ludovisi No. 90. Arndt-Amelung, Einzelvkf. No. 269.

lehrt der Augenschein, sie seien nicht zusammen konzipiert, nicht für einander berechnet gewesen. Aber sobald wir eine derselben mit ihrem Spiegelbild vertauschen, entsteht jener geforderte Zusammenhang und zugleich ganz von selbst ein neues Kunstwerk. Warum hat nun die Antike diesen scheinbar so notwendigen Prozess uns überlassen? Die Zeit, die diesen Apollo schuf, kannte den Begriff des Gegenstückes nicht. Unsere Art, einen künstlerischen Gedanken in einem Werke halb auszudrücken und aus zwei Hälften ein Ganzes zu machen, lag ihr noch ferne, sie reimte ja noch nicht. Aber jede ihrer Thaten zog von selbst ihre Kreise. Die Entscheidung, welche der beiden Gestalten die bedingende, welche die bedingte sei, kann kaum schwanken. Dionysos ist apollinisch geworden, nicht Apollo dionysisch. Das hat eine spätere Generation, die wieder unter dem Zeichen des Thyrsos stand, schwer empfunden und nach Abhilfe gesucht; die Stütze wird plötzlich lebendig, verwandelt sich in einen Gefährten des Gottes, dessen Stimmung dadurch bacchischer gefärbt erscheint.

Wir brauchen nur nach dem Meister des Apoll zu fragen, er war zugleich direkt oder indirekt der des Gegenbildes (wobei wir für einen Augenblick vergessen wollen, dass der letztere für uns eine bereits bekannte Grösse ist), und diese Frage können wir abermals allein an die monumentale Überlieferung richten. Beantwortet wurde sie durch eine Reihe unfreiwilliger Experimente. Als man unter dem frischen Eindruck des auferstandenen praxitelischen Hermes die fröhliche aber unergiebige Replikenjagd begann, da haben die meisten Torsi unseres Apollo, wenigstens für kurze Zeit, in der gleichen Gefahr geschwebt, die vom vatikanischen (I, 12) noch nicht geschwunden ist. Die Unterscheidungsmerkmale, höher gehobener rechter Arm, schwächere Ausbiegung des Oberkörpers, traten vor einer augenfälligen Übereinstimmung der ganzen Anlage, selbst in den Maassen und so weit das Können der Kopisten reichte, auch in der Formenbehandlung, die nur die allernächste Verwandtschaft erklärlich machen kann, zurück. Diese Übereinstimmung ist seither mehrfach litterarisch betont und die sich daraus ergebende Folgerung gezogen worden. Die noch fehlende Gegenprobe bietet uns jetzt das ludovisische Exemplar des Gegenbildes. Wir besitzen demnach in unserem Apoll einen Bruder des praxitelischen Hermes und fürwahr einen leiblichen. Die apollinische Schönheit des olympischen Werkes offenbart uns doch, sein Meister könne im Sauroktonos sein Apoll-Ideal nicht erschöpft haben; sie erregt in uns die Erwartung einer höheren strengeren Erfassung dieser Aufgabe, die nun ihr volles Genügen findet. Der Name Praxiteles macht den Ruhm dieses Werkes,

das seiner Replikenreihe nach im Vordergrund des ästhetischen Interesses der Antike stand, voll begreiflich. Auf ihn weist nicht nur alles, worin sich die beiden Brüder gleichen, sondern auch gar manche Besonderheit unseres Bildes. Die Gewandung des kapitolinischen Exemplars erinnert lange nicht so sehr als die vom Dionysos Ludovisi an den olympischen Hermes, wohl aber an jenen vom Belvedere, dessen praxitelischer Ursprung, wie wir noch sehen werden, jüngst mit Unrecht wieder bestritten wurde. Der Kopftypus lässt jene Übereinstimmung, die wir nach der des Torsos erwarten möchten, vermissen, aber unbegreiflich ist es nicht, wenn sich Hermes und Apoll hier bestimmter scheiden, und die hohe dreieckige Stirne bietet ebenso ein besonderes praxitelisches Kennzeichen, wie die volle Beseelung des Antlitzes. Die Genialität der Konzeption, die nur einem der grössten Künstler aller Zeiten eigenen konnte, die Poesie der Auffassung, die keinem anderen hellenischen Bildner gleich zu Teil ward, diese so ganz menschliche, so ganz innerliche Göttlichkeit in süssem Empfinden schwelgend und doch ihrer Göttlichkeit vollbewusst — für alle das giebt es keine andere Lösung als die: Praxiteles. Eines marmornen Apollo von seiner Hand rühmte sich das Museum des Asinius Pollio zu Rom, vielleicht war es eine authentische Wiederholung des uns von der Münze in Athen bezeugten Exemplares, vielleicht auch nicht. Wie erfreulich jede weitere äussere Beglaubigung wäre, not thut sie uns nicht weiter.

Fast haben wir über diesen Auseinandersetzungen unserer Kapitelüberschrift vergessen, und wenn wir uns nun des Apollino wieder erinnern, so ergiebt sich aus dem über Apoll Gesagten für ihn nur, dass auch er als Kind desselben künstlerischen Grundgedankens von unserem Meister abhängig sei. In jenem haben wir eine originale Schöpfung erkannt, damit scheint für den Gott vom Lykeion nichts weiter, als die untergeordnete Stellung einer Variation übrig zu bleiben, einer möglichst frühen, wie uns sein Standort und sein Ruhm vermuten lässt, vielleicht schon der nächsten Generation angehörigen; freilich unser Interesse an ihm sinkt doch, wenn wir für die Erkenntnis praxitelischer Kunst auf ihn verzichten müssen. Indes verhält es sich vielleicht ähnlich mit ihm, wie mit dem ausruhenden Dionysos? Nicht ganz; während sich dort Zug für Zug dieselbe Schöpfung wiederholt, nur ins Dionysische transponiert, haben wir hier früher schon eine Reihe von Unterscheidungsmerkmalen aufgezählt, die keineswegs bloss äusserlicher Art sind und zusammengenommen bezeugen, dass nicht etwa der eine das direkte Vorbild des anderen, sondern beide verschiedene Fassungen derselben künstlerischen Idee seien. Und nun wäre es eine

Entscheidung von weittragender Bedeutung, wenn wir erweisen könnten, die folgenden Generationen hätten nicht bloss die von unserem Meister geschaffenen Typen variiert und in ihrer Weise weiter entwickelt, sondern sie hätten auch noch die Kraft wie die Entsagung besessen, die jenen zu Grunde liegenden Gedanken auszudenken. Denn dass es sich beim Apollino in der That um nichts Geringeres handelt, dürfen wir wohl noch einmal betonen. Hier ist der Gott noch Knabe, der zum Jüngling reift, der Umgebung, in der er einst stand, entsprechend, und von diesem Punkte aus erklären sich alle die anderen Dinge, die ihn vom grossen Gotte differenzieren. Noch passt ihm der Bogen mehr als die Lyra, wenn sein Antlitz mädchenhaft erscheint, das wird sich mit den Jahren ändern, er träumt noch nicht von neuen Liedern, sondern in süsser Müdigkeit ruht er vom frohen Kampfspiel, und er ruht gerade darum viel weicher, die rechte Seite ist noch stärker ausgebogen, als am praxitelischen Hermes, die linke liegt direkt auf dem stützenden Pfeiler auf. Der Apollino hat nun auch seine Anzahl von typengeschichtlichen Metamorphosen aufzuweisen, was kaum der Fall sein könnte, wäre er wirklich nichts mehr, als eine hellenistische Umarbeitung. Zwei derselben haben wir bereits dem Replikenverzeichnisse angefügt. Die nur durch Bronzestatuetten vertretene „Modifikation mit gekreuzten Beinen“ erinnert uns an gelegentlich des Sauroktonos Bemerktes, was vielleicht zu der Annahme neigen liesse, das Schlagwort von hellenistischer Umarbeitung wäre hier besser am Platze. Die zweite, des ausruhenden jungen Athleten, bezieht sich auf das göttliche Vorbild und wird durch dessen Standort verständlich, ohne dadurch weitere lokale Färbung anzunehmen, als der attische Ursprung verleiht. Eine dritte sehr merkwürdige bietet eine Statue des Louvre, von der Furtwängler richtig bemerkt hat, dass sie wesentliches in Stellung und Körperbildung von jenem einschenkenden Satyr entlehnte, dessen praxitelischer Ursprung ziemlich allgemein angenommen wird.[1] Aber ähnlich wie die Bronze von Uriage Sauroktonos und Apollino verbindet, so wird dieser hier mit jenem Satyr verbunden; es sind beide Male eng zusammengehörige Werke, die sich in der Phantasie eines nachgeborenen Künstlers vereinen. Der Mangel an Lebensfähigkeit, der diesen Kreuzungsprodukten anhaftet, entspringt jedoch kaum dem nahen Verwandtschaftsverhältnis ihrer Eltern. An vierter Stelle ist jener Eros des Pergamenischen Medaillons zu nennen, von dem wir zu Beginne dieses Kapitels sprachen. Auch hier fühlen wir uns an Beob-

[1] Fröhner, Not. No. 74, vergl. Roscher, Myth. Lexikon, S. 462.

achtungen erinnert, zu denen uns Sauroktonos wie Hypnos Anlass boten. An letzter Stelle mag einer wenig erfreulichen Weiterbildung, die sich direkt an die vorhergehenden anschliesst, und durch die kleine Statue eines Hermaphroditen in Villa Albani repräsentiert wird.[1] erwähnt werden, Auch hier spüren wir den Hauch der hellenistischen Zeit. Indes dies Schlagwort erinnert noch allzusehr an den Glücksranzen des Märchens, in dem für so vieles und so verschiedenes Platz ist. Welches sind nun die Gründe, die den Apollino da hinein verweisen? „Die raffinierte Eleganz, das Weichlich-Zierliche und allzu Jugendliche, sowie vor allem die in Praxiteles' Zeit noch unerhörte Art der Haarschleife über der Stirne sprechen dafür."[2] Der erste Teil des Verdiktes hat das Bedenkliche, dass er ebensogut auf den Sauroktonos bezogen werden könnte, der zweite Teil steht und fällt mit der Schleife, und die ist modern. Das hat schon Meyer, der Herausgeber Winckelmanns, bemerkt und das Unorganische dieser Schleife lässt sich sogar am Abgusse nachfühlen. Entfernt man sie hier, wozu ein Stück Draht genügt, so lohnt die Wirkung der so veränderten Gestalt dies Experiment reichlich. Sie hat durch diesen kleinen Verlust viel gewonnen. Es ist, wie wenn das ganze „Raffinement" in dieser Schleife gesteckt hätte. Der Kopf mutet uns nun so ganz eigen an, in unserer Erinnerung taucht ein anderer auf, der ihm ähnelt, er gehört der Knidierin. Der Vergleich beider bedarf keiner erläuternden Worte, es wiederholt sich Zug für Zug nur so wenig modifiziert, dass wir nicht in einem den anderen, sondern durch beide hindurch das Urbild der Knidierin, des Meisters Liebchen, zu sehen vermeinen. Und nun löst sich das Rätsel. Für Phryne hatte der Meister sein schönstes Erosbild geschaffen. Nicht vom Apoll mit der Lyra, sondern von diesem Eros, in dem wohl jene Idee des ruhenden Gottes zuerst verkörpert ward, stammt unser Apollino, er hat für seinen Einzug in die Palästra die Flügel förmlich statt des Gewandes abgelegt, aber wie der Sauroktonos noch den Pfeil des Eros hält, so hält er des Eros Bogen.

So gehört denn der Apollino der Zeit an, da dem Schaffenden des Epikles Tochter über die Schulter blickte und der Abglanz ihrer Schönheit

[1] Abgeb. Clarac 368,1 R.

[2] Furtwängler in Roschers Lex. d. Mythologie I, S. 462. Später hat der genannte Forscher seine Anschauung modifiziert, und die Haarschleife für die praxitelische Epoche geradezu charakteristisch gefunden. Samml. Sabouroff, Text zu Tf. XXII, Meisterwerke S. 665, Anm. 1. Wir werden im Verlaufe unserer Untersuchungen keine Gelegenheit finden, dies Charakteristikum etwa für Entdeckungen praxitelischer Werke zu verwerten und verweisen auf die einleuchtende Bemerkung Rob. v. Schneiders, Album der Ant. Samml. des Alth. Kaiserhauses, S. 3, dessen Ansicht wir vollkommen teilen.

auf seinen Werken ruhte. Die Kraft dieser Weihe haben die folgenden Geschlechter noch in voller Stärke empfunden und die Legende hat recht daran gethan, Phrynens Namen mit den schönsten Schöpfungen ihres Liebsten in unauflöslichen Zusammenhang zu bringen. Eros und Aphrodite sprachen von seinem eigenen Empfinden, sie sind monumentale Geständnisse inneren Erlebens, gleich jenem dem Apollino so eng verschwisterten dichtenden Apoll, und da mag man denn von den Verslein, die man einst als die seinen unter dem thespischen Eros las, halten, was man will, für seine gewaltige lyrische Begabung zeugen diese Götter.

Der Apollino trägt auch technisch das Gepräge dieser hohen Zeit, er erscheint nicht bloss zufällig in Marmor ausgeführt, sondern darin gedacht, und wenn er hier doch seinen Platz unmittelbar neben jenen Werken der Bronzezeit unseres Meisters erhalten hat, so geschah es nur, weil er äusserlich bequème und von jeher verwendete Anknüpfungspunkte an diese bot. Wir werden wohl noch Gelegenheit finden, unsere Schritte vom gewordenen Meister zum werdenden wieder zurückzulenken, es ist aber vielleicht kein zu unterschätzender Vorteil unserer Anordnung, jetzt schon durch den Vergleich mit dem Sauroktonos sehen zu können, wie früh fast alles für jenen Charakteristische in diesem hervortritt, und wie wenig die Jahre der geistigen Physiognomie unseres Künstlers anhaben konnten. Die Hoffnung, irgend eine der praxitelischen Schöpfungen auf die Olympiade datieren zu können, hat sich bisher als trügerisch erwiesen, während die Möglichkeit einer relativen chronologischen Anordnung von Tag zu Tag an Boden gewinnt und jedes tiefere Eingehen in seine Eigenart auch nach dieser Richtung neue Erfolge verheisst. Dennoch ist es die Pflicht der Forschung, Spuren, die zu absoluten chronologischen Resultaten führen könnten, unermüdlich nachzugehen, und eine solche zeigt sich hier. Sie führt freilich weitab von dem ungefähren Ansatz, den uns die bisherigen stilistischen Erwägungen annehmen liessen, indes, wenn wir diese durch Ergebnisse historischer Schlüsse zu modifizieren gezwungen werden sollten, um so besser. Zu Beginn unseres Kapitels sahen wir den Apollino im Gymnasion des Lykeion und mussten sofort erkennen, wie vortrefflich er in diese Umgebung passe. Der Gedanke, er sei für dieselbe geschaffen, an und für sich nahe liegend, war in diesem Falle geradezu selbstverständlich. Vielleicht bietet dann die Geschichte dieses Lykeion-Gymnasiums die Lösung, die wir von innen heraus nun einmal nicht erhoffen dürfen. Wir haben doch darüber allerlei Nachrichten, zum Teil recht widersprechende, aber genauer

besehen müssen wir sie uns.[1] Theopompos schreibt seine Gründung dem Hipparchos, Philochoros dem Perikles, der Autor des „Leben der zehn Redner" Lykurg zu. Des letzteren Ansprüche werden durch ein inschriftliches Zeugnis erhärtet, aber auch das *Περικλέους ἐπιστατοῦντος* des Atthidographen lehnt sich offenbar an eine Urkunde an. Gelegentliche Erwägungen lassen auch keinen Zweifel über das vorlykurgische Lykeion. Das perikleische Lykeion war Athens Exerzierplatz für Infanterie wie für Kavallerie, und da auch der Polemarch dort seine Kanzlei hatte, Kriegsministerium und Kaserne, so weit beides hellenischen Begriffen entspricht. Gymnasionartig mag das auch damals ausgesehen haben, indes die Inschrift teilt Lykurg geradezu die Gründung des Lykeion-Gymnasiums zu, und sein Biograph wie Pausanias stehen mit ihr im Einklange. Ersterer lässt von ihm auch die Anpflanzungen, in deren Schatten Aristoteles mit seinen Schülern wandelte, herrühren und speziell die Palästra. Wir glauben ihm dies um so lieber, als Lykurgos gerade vor dieser seiner Palästra eine Urkunde mit der Rechenschaftsablegung über seine Gesamtverwaltung angebracht hatte, aus welcher der Biograph, wenn auch nicht unmittelbar, geschöpft haben wird. Mit dieser Palästra ist das Original des Apollino, wie es scheint, organisch verbunden, und da wir zudem in den Holzbildern des Erechtheion, die Lykurg und seine Söhne darstellten, eine Spur haben, die uns sicher vom Hause des Redners in das Atelier im Kerameikos führt, wird es um so schwerer, sich der aufdrängenden Kombination zu entziehen, so ernstlich sie auch das vor den Augen des Lesers eben aufgeführte Luftgebäude gefährdet. Mag man Lykurgs Um- und Neubau des Lykeion auch in die erste Zeit seiner Amtsführung setzen, so nahe an die Schlacht von Chäronäa heran, als nur immer möglich (und da Aristoteles vier Jahre darauf nach Athen übersiedelte und wohl sogleich im Lykeion seine Vorlesungen hielt, wird man eine solche Annahme nicht unwahrscheinlich finden), so stimmt auch dazu unsere zeitliche Rechnung schlecht. Praxiteles war damals am Abend seines Lebens angelangt, wenn ihm die Götter, was wir ja nicht wissen, einen solchen beschieden haben. Er ging bereits in raschem Schritte dem siebzigsten Geburtstage entgegen. An und für sich wäre es nichts Unerhörtes, einen hohen Sechziger und selbst einen rüstigen Siebziger Werke von unvergänglicher Jugendschönheit schaffen zu sehen, unwahrscheinlich wird nur die Assistenz der Tochter des Epikles. Hat er, da er feurigen Wein bedurfte, von der ihres Preises wegen gepriesenen Hefe

[1] Die Zeugnisse sind gesammelt: Milchhöfer in Curtius' Stadtgeschichte von Athen S. LXXXVI.

getrunken? Oder fiel der Hetäre Liebesfrühling in den Spätherbst dessen, der ihrer Schönheit die Unsterblichkeit lieh? Wir werden demnächst das chronologische Gestrüpp, das uns die Lebensgeschichte Phrynens bietet, kennen lernen; unter den wenigen dort sicher zu erledigenden Punkten wird sich auch die Lösung dieser Frage finden: Praxiteles und Phryne haben ein Stück ihrer Jugend miteinander verlebt. Damit stehen wir aber vor der seltsamsten aller Aporien; eine der geistigen Früchte dieser wilden Ehe soll zugleich ein Werk des alternden Meisters, vielleicht sogar ein nachgeborenes Kind sein. Und doch löst sie sich fast von selbst, denn sie erhält volles Licht von einer Annahme, auf die uns Indizien ganz anderer Art schon nachdrücklich hingewiesen haben: es ist die der Präexistenz des Apollino im Eros.

Fig. 28. Medaillon von Pergamon.

ACHTES KAPITEL.

SATYR.

Zu Praxiteles' meist gefeierten Werken zählten seine Satyrstatuen. Wir hören von einer, die den Namen Periboetos (der Weltberühmte) trug, und jene reizende Legende, deren Tendenz unverhüllt hervortritt, ein vom athenischen Lokalpatriotismus gefälltes Kunsturteil dem Meister selbst zuzuschieben, knüpfte an den Satyr der Dreifussstrasse an. Jenes Urteil lautet, er wiege den thespischen Eros auf. Von einem dritten, der im Dionysostempel zu Megara stand, haben wir schlichtere Kunde. Pausanias sagt nichts weiter, als dass er aus parischem Marmor war. Es sieht nun wie eine letzte Bekräftigung so hoher Lobpreisungen aus, dass in unseren Antiken-Sammlungen zwei Satyrgestalten, deren jugendliche Schönheit unsere Gedanken ganz von selbst auf ihn lenkt, durch eine ungewöhnliche Menge von Repliken einen berühmten Namen recht gebieterisch fordern. Ihren Ansprüchen haben wir hier in erster Linie gerecht zu werden, aber gerade darum haben wir zunächst die Zeugen genauer zu verhören.

Die Nachricht vom Periboetos findet sich bei Plinius im Erzgiesserbuch (34, 69); er erzählt da, Praxiteles habe, obschon im Marmor noch glücklicher und berühmter, doch auch eine Reihe herrlicher Bronzen geschaffen, unter anderen: et Liberum patrem et Ebrietaten nobilemque una satyrum quem Graeci periboeton cognominant. Wir übergehen hier schweigend allerlei Versuche, Separatwünsche und Vorstellungen in diese Worte hinein zu interpretieren oder zu konjizieren, wozu sie keinen Anlass geben. Demnach war der Periboetos Teil einer Bronzegruppe. Stand nun Dionysos zwischen ihm und Methe oder er zwischen beiden, jedenfalls war er der Solist dieses Trios. Von seinem Aufstellungsorte erfahren wir nichts, er kann jedoch nicht von der grossen Heerstrasse abgelegen haben, denn eine Popularität, wie sie dieser Beiname einschliesst, wird nur im vollen Lichte der Öffentlichkeit erworben. Natürlich denkt man vorab dabei an Athen.

Dort war sein Rivale, dessen rechten Namen uns Athenäus (XIII, 591b) nennt. Auch der Deipnosophist erwähnt Phrynens Wahl zwischen dem Eros, den sie zum thespischen machte, und dem Satyr der Dreifussstrasse, kennt also wohl jenes von Pausanias (I, 20) ausführlich erzählte Geschichtchen und übte nur an seinen Lesern die schuldige Rücksicht, es ihnen ins Gedächtnis zu rufen, ohne es nochmals vorzubringen. Für den Periegeten war es freilich obligat.

Im heutigen Athen führt noch ein enges schmutziges Gässchen den stolzen Namen *Ὁδὸς Τριπόδων*; es mündet auf das, trotz aller ihm zugefügten Unbill entzückende Denkmal des Lysikrates, „Laterne des Demosthenes" vom Volksmunde genannt, dem ein reformatorischer Einfluss auf unseren Schildwachhäuschenstil vorbehalten blieb. Dies und die beiden Säulen oberhalb der Grotte der Panagia Chrysospiliotissa sind die Wahrzeichen einer verschwundenen Herrlichkeit, die auch in ihren Tagen gar wenig Ebenbürtiges hatte. Berichte aus dem 17. Jahrhundert nennen uns noch eine zweite Laterne, natürlich die des Diogenes, und wirklich enthält noch der Keller eines der Häuser dieses Gässchens den Unterbau eines dem Lysikratesdenkmal eng verwandten choregischen Anathems. Diesen beiden Rundtempelchen stehen die Reste dreier gleichfalls choregischer Hallentempelchen entgegen, von denen zwei, Schöpfungen desselben Jahres (320/19), in ihren Grundzügen genauer bekannt sind. Das Monument des Thrasyllos ward erst, nachdem Stuart und Revett es aufgenommen und Lord Elgin seine Dionysosstatue glücklich geborgen hatte, im griechischen Freiheitskampfe von türkischen Kugeln zerstört, jenes des Nikias, von dem bedeutende Bruchstücke im sog. Beuléschen Thore eingemauert waren, hat Dörpfeld glücklich rekonstruiert.[1] Beide wählten für ihre Siegesdenkmale die wirkungsvollere Aufstellung auf der Höhe des Burgfelsens, vielleicht weil sie in der Dreifussstrasse keinen Platz mehr fanden. In jenem Nikias hat man den berühmten Maler vermutet, aber gegen den Freund, dessen Mitwirkung Praxiteles so hoch geschätzt hat, dass er ihm seine höchsten Triumphe zuschrieb, erheben sich schwere chronologische Bedenken; nichtsdestoweniger haftet an diesem geweihten Boden die Erinnerung an unseren Meister. Sie gelangte sogar zum poetischen Durchbruch in jenem Verslein, mit welchem der Stifter eines armseligen Weihreliefs an Nike durch Berufung auf solch erlauchtes Vorbild, das zweimal diese Göttin unter Preisdreifüsse dramatischer Siege als Paredros zu Dionysos gesellte, sein Thun

[1] Athen. Mitth. X (1885), S. 219 u. XIV (1889), S. 63ff.

zu rechtfertigen sucht.[1] Den Namen der einen muss jeder raten, die Stephanusa passt zu gut gerade hierher, im übrigen ist nach allem, was wir von ihr erfahren, die Schöpfung dieser Strasse eine That der praxitelischen Zeit und vielleicht ihre glänzendste. Gab auch die alte Gräberstrasse vor dem Dipylon das naheliegende Vorbild einer Avenue, die durch Monumente führt und einer Idee geweiht ist, neu und eigenartig bleibt doch diese Via triumphalis der Künste, die das Schwesterverhältnis von Poesie und bildender Kunst und die göttliche Sendung beider prägnant und monumental zum Ausdruck brachte. Sie war die attischeste aller Strassen Athens, kein Wunder, wenn sie zur Promenade der eleganten Welt ward und in dem Exegeten der Akropolis auch den ihrigen fand. Denn das und nichts anderes war Heliodors Schrift *Περὶ τῶν Ἀθήνησιν Τριπόδων*. Es genügt, dem letzten Worte einen grossen Anfangsbuchstaben zu geben, der ohne weiteres klar macht, dass dieser bekannte Perieget keine Dissertation über die so interessante Spezialität der choregischen Dreifüsse, sondern einfach eine Periegese des an Kunstwerken so reichen Tripodenquartieres geschrieben hat, ganz wie Polemon der heiligen Strasse nach Eleusis ein Büchlein gewidmet hat, und *Περὶ τῶν ἐν Δελφοῖς θησαυρῶν* schrieb, ohne dass es jemand eingefallen wäre, diesen Titel mit „Über die Schätze in Delphi“ wiederzugeben. Aus Heliodor hat Plinius seiner eigenen Angabe nach geschöpft und nicht die Stephanusa allein. Vermutlich war auch da die Geschichte zu lesen, mit der wir nun doch den Pausanias zu Worte kommen lassen müssen. Sie lautet: „Es geht eine Strasse vom Prytaneion aus, die heisst die Dreifüsse. So nennt man diese Örtlichkeit von den Tempelchen, die gerade gross genug sind, um Dreifüsse zu tragen, zwar bloss aus Erz gefertigte, welche aber gar köstliche Kunstwerke umschliessen.[2] — Da ist denn auch der Satyr, auf den Praxiteles so grosse Stücke gehalten haben soll. Phryne erbat sich nämlich von ihm das schönste seiner Werke, und er versprach ihr, als ihr Liebster, wohl es zu schenken, wollte aber durchaus nicht sagen, welches er selbst für das schönste halte. Einmal nun stürzte plötzlich ein Sklave der Phryne ins Zimmer mit der Nachricht, im Hause des Praxiteles sei Feuer ausgebrochen, das eine Menge seiner Werke zerstört habe, nur wenige seien gerettet worden. Praxiteles rannte sofort zur Thür hinaus und rief: Hat die Flamme auch den Satyr

[1] C. I. A. II, 3, 1298 vergl. die Anm. am Schluss des folgenden Kapitels.

[2] Wir legen hier statt der überlieferten Lesart *ναοὶ θεῶν ἐς τοῦτο μεγάλοι*, die treffliche und ziemlich allgemein angenommene Konjektur Roberts, Hermes XIV (1879), S. 314 *ναοὶ ὅσον ἐς τοῦτο μεγάλοι* zu Grunde.

und den Eros ergriffen, dann war all mein Schaffen umsonst. Da hiess ihn Phryne ruhig zu bleiben, es sei ja gar nichts passiert, sie habe ihm nur auf feine Weise das verweigerte Urteil abgerungen. So nahm denn Phryne für sich den Eros, dem Dionysos aber gehört in dem benachbarten Tempel der jugendliche Satyr, der ihm das Trinkgefäss reicht. Den mitaufgestellten Eros und den Dionysos hat Thymilos gefertigt."

In allen zehn Büchern des Pausanias findet sich keine Stelle, über deren Erklärung der Kampf gleich lebhaft und andauernd hin- und herwogt, so dass es fast den Anschein hat, als gehöre diese Differenz nun einmal zu den chronischen Übeln unserer Wissenschaft. Sie dreht sich um die Frage, ob der Perieget von einer oder von zwei verschiedenen Satyrstatuen rede; deren erste auf einem der Tempel der Tripodenstrasse, die andere in einem derselben benachbarten stünde. Die letzten Behandlungen, unter welchen die von Reisch eine wesentliche Förderung bedeutet[1], neigen der Identifizierung zu, ohne eine definitive Entscheidung zu bringen. Handelt es sich wirklich nur darum, ob die Annahme näher liege, Pausanias habe sich wieder einmal schief ausgedrückt oder die, seinen librarii sei etwas Menschliches begegnet, dann hätte das grosse Kopfzerbrechen etwas von dem komischen Beigeschmack, der solchen breit ausgesponnenen Heubündelfragen nun einmal anhaftet. Es spielen aber da noch ganz andere Dinge mit, dieselben, die das Ferment jeder derartigen Diskussion bilden. Die jeweiligen Urteile erweisen sich beeinflusst von vorgefassten Meinungen und Vorstellungen, die mit dem jeweiligen Stande der Wissenschaft zusammenhängen; ohne von ihnen Kenntnis zu nehmen, wäre es unnütze Mühe in die Tiefe des Streites hinabsteigen zu wollen, denn erst durch sie gewinnen wir die Einsicht in den, wenn auch nicht geradlinigen Fortschritt der Frage, der uns allein die endliche Lösung erhoffen lässt.

Besonders verhängnisvoll war der begreifliche Wunsch, den Satyr der Dreifussstrasse mit dem Periboetos des Plinius zu identifizieren, der sich in immer neuen Vermutungen Luft machte. Den Periboetos hatte E. Q. Visconti[2] im ausruhenden Satyr wiedererkennen wollen und vielfach bis in unsere Tage Zustimmung gewonnen. Gewiss nicht unverdient; den praxitelischen Charakter dieses Werkes bezweifelt heute kein Einsichtiger mehr, wenn auch die Benennung längst als irrig nachgewiesen ist. Aber Visconti liess sich die Freude an der Wiedergewinnung eines antiken Meisterwerkes

[1] Eine Übersicht der Gesamtlitteratur in Hitzig-Blümner's Pausaniasausgabe S. 226 ff.

[2] Museo Pio Clementino II, S. 218 ff.

noch nicht durch kleinliche Nebenerwägungen stören. Für ihn war der Periboetos ohne weiteres auch der, den sein Schöpfer in einem Atem mit dem thespischen Eros nannte. Weder er noch seine nächsten Anhänger merkten den argen Widerspruch, der sich damit in die Hypothese eingeschlichen hatte, und den erst Starks genaue Untersuchung der Zeugnisse aufdeckte.[1] Stark hielt an der Identität des Periboetos mit dem Tripodensatyr fest und übernahm es, Plinius und Pausanias zur Übereinstimmung zu zwingen. Plinius spielt dabei die Armensünderrolle. Er hat den Eros für weiblich gehalten, darum falsch für Methe erklärt, dann aber auch ebenso leichtfertig diese Figur wie die des Dionysos noch dem Praxiteles zugeschrieben, während der genauer forschende Pausanias wusste, diese beiden wären nur von Thymilos Hand. Da dieser aber zugleich auch das Motiv des Satyrs als Mundschenk überliefert, kann Viscontis Deutung nicht zutreffend sein, der ausruhende Satyr hat nach Stark nichts mit Praxiteles zu thun.

Friederichs[2] verteidigt Visconti sehr geschickt. Von ihm rührt die Annahme zweier Satyrstatuen in der Pausaniasstelle her, die ihm ermöglicht, an Viscontis Vermutung wie an der Identifizierung festzuhalten, beide sind ihm praxitelisch, der erstere natürlich der gesuchte Periboetos, der zweite wird zum oenophoros, den man aber in den neueren Pliniusausgaben vergeblich suchen wird; eine gleichwertige Kanephora steht an seiner Stelle. Damit war jedoch für den ausruhenden Satyr das Rückzugsgefecht geliefert und langsam schiebt sich nun an seine Stelle der einschenkende vor, dessen Eintritt eine neue Phase der Kontroverse bedeutet. Der Sieg seines Anspruches ist unaufhaltsam, sobald die Annahme erwiesen wird, Pausanias habe in dieser Stelle von einer und derselben Statue gehandelt; im anderen Falle bietet sich für keinen der beiden Rivalen ein überlieferter Künstlername; dann bleibt es aber auch unbenommen, den Tripodensatyr mit dem Periboetos zu identifizieren, weil für ihn jeder Zwang zu einer schärferen Fassung der Vorstellung entfällt. Der entschiedenste Verfechter des neuen Prätendenten war Stephani[3]; er liess sich nicht daran genug sein, dessen Ansprüche nachdrücklich zu verteidigen, er wollte ihn auch von seinem gestürzten, noch immer nicht ungefährlichen Gegner völlig befreien; so seltsam es klingt, der ausruhende Satyr wurde geradezu des Gebietes der

[1] Archäologische Studien S. 19 ff.

[2] Praxiteles S. 12 ff.

[3] Parerga arch. 28 Mélanges greco-romaines III, S. 363. Ein (hoffentlich) letzter schüchterner Versuch, den ausruhenden Satyr zur Dreifussstatue zu machen bei Reisch, Gr. Weihgeschenke S. 112.

griechischen Plastik verwiesen und in das der Malerei hinübergeschafft; er sollte aus einem Bilde des Protogenes entsprungen sein. Befolgt hat diesen Ukas des Petersburger Gelehrten nur Guédéonows kleiner Führer der Eremitage. Aber siegreich war Stephani in seiner Bekämpfung von Friederichs Exegese der Pausaniasstelle. Er hat unwiderleglich dargethan, dass sie nur von einer Satyrstatue handelt. Dafür sprechen drei Gründe. Der logische Zusammenhang erfordert nach der Erzählung, wie Phryne in den Besitz des Eros gekommen, eine Mitteilung über den Verbleib des Satyrs, an den jene Erzählung anknüpft; dieser Forderung wird aber klar Genüge gethan durch den Gegensatz *Φρύνη μὲν ὄντω τὸν Ἔρωτα αἱρεῖται — Διονύσῳ δὲ Σάτυρος ἐστι παῖς*, der die beiden Besitzer der zwei konkurrierenden Kunstwerke nennt. Wenn nun Pausanias, da er weiter zwei mit dem Satyr zusammenstehende Bildwerke angiebt, die „Nennung des Verfertigers (Thymilos) als logisches Anknüpfungsmittel benutzt", so konnte er dies nur, weil er den Meister des Satyrs soeben genannt hatte. Einen Widerspruch, der nun doch noch in der Stelle zurückblieb, hatte Stephani übersehen. Nach den Eingangsworten erscheint der Satyr als Beleg für den Wert der Kunstwerke, welche die Dreifüsse auf den Tempelchen umschlossen, am Ende aber steht er innerhab eines Heiligtumes; doch hat sich auch hierfür nach mancherlei verfehlten Ansätzen eine einfache Lösung gefunden. Die Annahme einer Lücke zwischen den Worten *ἐστιν εἰργασμένα* und *Σάτυρος γάρ ἐστιν* ist bereits, ehe Benndorf sie als Lösung dieser Schwierigkeit vorschlug, von Westermann und Preller aus anderen Gründen aufgestellt worden.[1] Sie scheint sich auch äusserlich schon zu verraten, denn das *γάρ*, welches sie notdürftig verdeckt, fehlt in einigen Handschriften. Sicherlich ist man berechtigt, bei der Nennung des Schlagwortes Tripodenstrasse von Pausanias, wenn auch keinen Ersatz für Heliodors verlorenes Büchlein doch etwas mehr zu erwarten, als sein Text heute bietet, aber die Frage, „ob die Voraussetzung, dass Pausanias die lange Tripodenstrasse nicht mit so dürftigen Worten abgethan haben würde, zwingend genug ist"[2], trifft kaum das Wesentliche. Wollte er sie kurz abthun, es wären nur wenig Worte mehr nötig gewesen, aber eine so schiefe und unzutreffende Vorstellung wie diese Pappelallee von Dreifusstempelchen, die wir herauslesen müssen, hat er doch nicht verschuldet. Er erwähnt die Wahrzeichen dieser Strasse nnd legt auf ihren Kunstwert besonderen Nachdruck; es gab in ihr genug Tempel, die etwas mehr als Dreifussbasen waren, und genug Kunstwerke,

[1] Zeitschrift für d. öst. Gymn. XXVI (1875), S. 731.
[2] Reisch a. a. O.

die nicht unter Dreifüssen standen, praxitelische hier wie dort. Wolters' Aufsatz[1] und die sich daran knüpfenden Erörterungen bedeuten eine dritte, hoffentlich letzte Phase dieser Streitfrage. Seine Polemik gegen Stephani und Verteidigung der Friederichsschen Annahme ist wenig überzeugend und nötigt nicht zur Reassumierung des Prozesses, er weist jedoch auf neue Fragen hin, die eine Erledigung erheischen, ehe die bisherige Lösung als eine gesicherte gelten kann. Wolters sucht zu zeigen, dass ihr gerade die zwei Dinge nicht gelingen können, die sie vor allem erweisen will. Der praxitelische Satyr, von dem Pausanias spricht, kann weder der einschenkende Satyr unserer Museen, noch der *ἐπὶ Τρίποδων* des Athenäus sein. Der einschenkende nicht, weil er das Trinkgefäss reicht, der *ἐπὶ Τριπόδων* nicht, weil er nur in der Nachbarschaft der Dreifussstrasse stand. Es ist recht erstaunlich, wie ernsthaft man den ersten Einwurf aufgenommen hat, der genau so viel wiegt, wie sein gegen den Enchriomenos ins Feld geführtes Pendant, und doch genügt zu seiner Erledigung der Hinweis auf ein sehr naheliegendes Beispiel: der Knabe, der die Eidechse belauert, heisst — obgleich ihm Martial in den Pfeil fällt — Sauroktonos. Es hat auch noch niemand zweifelnd gefragt, wem das Horn in seiner rechten gehöre — und „daran, dass dieser einschenkende Satyr auf praxitelische Kunst zurückgehe", ist auch nach Wolters „nicht zu zweifeln". Die richtige Antwort auf den zweiten trifft die gelehrte Bemerkung, *ἐπὶ Τριπόδων* könne auch „an der Tripodenstrasse" bedeuten, sicherlich nicht. Man benennt Kunstwerke auch jetzt nicht nach Strassen, in denen sie nicht stehen; sie giebt die Auseinandersetzung Reischs, das *ἐν τῷ ναῷ τῷ πλησίον* des Periegeten heisse nicht „in einem der Dreifussstrasse benachbarten Tempel" — sondern wohl: „in dem (von einem dionysischen Choregen errichteten) Tempel, der in der Nähe des vorher bezeichneten steht". Das letzte Wort gebührt auch hier den Monumenten; wir behalten es also dem Satyr-Mundschenk selbst vor, der uns wie dem Gotte reinen Wein einschenken wird, und sehen uns mittlerweile nach dem Periboetos um. Der ausruhende Satyr, der alle erhaltenen antiken Statuen an Zahl der Repliken überbietet und dessen Formensprache uns so verständlich klingt — die Museumskataloge führen ihn kurzweg als „praxitelischer Satyr" — erhebt hier seinen Anspruch. So oft auch demselben Rechnung getragen wurde, es ist längst klar, er ist der gesuchte nicht. Der Periboetos war ein Teil einer Gruppe, der Reiz des Ausruhenden beruht wesentlich mit auf seiner vornehmen

[1] Arch. Zeit. 1885, S. 82 „Die Eroten des Praxiteles".

Isolierung, jener war ein Bronzewerk, hier jedoch haben wir zuerst verstehen gelernt, was die unserem Meister vindicierte marmoris gloria bedeute. Aber sonderbar, wir besitzen in unserer monumentalen Überlieferung keinen dritten praxitelischen Satyr mehr, demnach wäre also gerade der Periboetos sang- und klanglos verschollen, und wir haben doch gerade an der Unwahrscheinlichkeit genug, mit der wir nun einmal vorlieb nehmen müssen, den ausruhenden Satyr, wenn es hoch kommt, nur mit dem in Megara identifizieren zu können. Da taucht denn unwillkürlich die alte Frage noch einmal auf, ob der Periboetos nicht doch der Satyr der Tripodenstrasse sein könne, und zwingt uns die Beweggründe dieser Hypothese, deren verhängnisvoller Rolle wir schon kurz gedachten, näher anzusehen. Der stärkste war wohl die Vorstellung, wie trefflich ein Dreifuss und eine dreigliedrige Gruppe zu einander passen. So hat man sich denn Satyr Dionysos und Methe je von zweien dieser drei Füsse umrahmt und getrennt vorgestellt, sie haben aber ebensowenig als Satyr Dionysos und Eros so gestanden, aus dem einfachen Grunde, weil eine derartige Plazierung eine rein moderne und gerade keine sehr geschmackvolle Gelehrtenfiktion ist. Was wir an Beispielen von solchen Dreifussstatuen und Gruppen wissen, und ihre Zahl ist recht gering, spricht ebenso dagegen, wie die Thatsache, dass sich auf den betreffenden Basen die drei nötigen Ansatzspuren bisher nicht gefunden haben. Mit der Sicherung der Stephani-Benndorfschen Lösung der Pausaniasschwierigkeit scheint sie völlig erledigt. Nun haben wir zwei Gruppen, die sich bis auf eine Figur entsprechen, die eine, als Bronzewerk überliefert, die andere als solches bestimmt zu erschliessen, dazu gesellt sich noch die Nötigung, den „weltberühmten" monumental unterzubringen. Da ist es denn fast selbstverständlich, wenn jene alte Hypothese sich in verjüngter Gestalt wieder präsentiert, zunächst in der Frage: „Hat Praxiteles etwa in der von Plinius erwähnten Gruppe denselben Satyr wiederholt, den er vorher in der Gruppe mit Thymilos zusammen gemacht hatte?".[1] Damit ist eine Schwierigkeit beseitigt und die zweite verstärkt. Eine schlichte Selbstwiederholung macht den Beinamen nicht verständlich, zumal wenn ihr erstes Exemplar an so berühmter Stelle stand. Halten wir aber auch so wieder beim Doppelgänger, dann identifizieren wir doch lieber gleich. Der bisher in der Weise Doktor Eisenbarts angebrachten Mittel braucht es dazu wahrlich nicht.[2] Sind Periboetos und Tripodensatyr eins, so besagt das

[1] Furtwängler, Meisterwerke S. 535, Anm. 1.

[2] Zu diesen gehört neben Starks erwähntem Versuch auch der völlig unbegründete ältere Einfall, der Name Periboetos, der ursprünglich auf den Tripodensatyr gemünzt

nur das Zusammenwirken des vornehmen Aufstellungsortes mit der noch weit nachdrücklicher auszeichnenden Phrynelegende. Ist seine Umgebung eine andere bei Pausanias als bei Plinius oder eigentlich Heliodor, so liegt es doch nahe, daran zu denken, wie leicht diese in der Zwischenzeit gewechselt haben könnte. Auch ohne das Zeugnis der Pergamenischen Praxitelesinschriften würde uns die Geschichte von der Knidierin und König Nikomedes allein zur Genüge lehren, mit welchem Eifer sich schon die fürstliche Kunstliebhaberei der Diadochenzeit auf die Erwerbung praxitelischer Originale verlegte. Sie lehrt uns aber noch, dass gerade die begehrtesten Stücke nicht feil waren und bringt uns die Liste solch fideikommissarischen Besitzes der bekannten Cicerostelle (in Verrem, IV, 60) in Erinnerung. Ob Dionysos und Methe dahin gehört haben, darf mehr als fraglich erscheinen, vom Satyr lässt es sich nicht in Abrede stellen. War er einmal auf solche Weise vereinsamt, so konnte er es doch kaum lange bleiben, das Trinkgefäss in der Hand des Schenken verlangt nach seinem Eigner. Diesem Bedürfnis sollten, wie wir vermuten müssen, der Dionysos und Eros des Thymilos abhelfen, indem sie für das Verlorene Ersatz boten. Von Thymilos hören wir nichts weiter, doch hat man versucht, dies sein Werk in unserer monumentalen Überlieferung wiederzufinden. Michaelis hat auf eine Gruppe in Brocklesby, Furtwängler mit einem etwas grösserem Grade von Wahrscheinlichkeit, auf eine Neapler hingewiesen.[1] Seine von anderer Seite weitergesponnene Hypothese, in ihm einen Zeitgenossen des Praxiteles zu erkennen, wird durch sie kaum gefördert, vielleicht wird einmal eine Künstlerinschrift dieses Meisters hierüber volle Klarheit schaffen.[2]

Die Repliken des einschenkenden Satyrs, dem Gherardo Ghirardini eine beachtenswerte Monographie gewidmet hat[3], sind von Schreiber, Villa Ludovisi S. 93, in dankenswerter Weise aufgezählt. Diese Liste ist mittlerweile ergänzungs- und verbesserungsbedürftig geworden, wir ersetzen sie daher durch eine neue, der das gleiche Schicksal bald bevorsteht.[4]

---

gewesen sei, wäre nur auf dem Wege einer Verwechslung zu dem der plinianischen Gruppe gelangt. Erwähnt muss er nur darum werden, weil Ghirardini ihn jüngst wieder aufgefrischt hat.

[1] Michaelis, Anc. marbl. Brocklesby No. 90 vergl. unten. Furtwängler, Meisterwerke a. a. O., Bienkowsky, Revue arch. 1895, I, S. 281 ff., die Neapler Gruppe dort Tf. VIII abgebildet.

[2] Sein Name kommt sonst nur auf einer Inschrift der Elginschen Sammlung, Newton, Ancient Greek inscriptions in the British Museum I, S. 160 vor, die der englische Herausgeber für eine Fälschung erklärt. Vrgl. dagegen U. Köhler C. I. A. II_s No. 3503.

[3] Bull. de la com. arch. di Roma 1892, S. 237 ff.

[4] Statuen.

1—3) Dresden, mit No. 4 zusammengefunden in Castel Gandolfo? 1) abgeb.

Fig. 29. Satyrstatue des Museo Boncompagni-Ludovisi.

Die auffallende Übereinstimmung der Exemplare in ihren Maassen hat schon Schreiber an mechanische Nachbildung vermittelst des Punktiersystems denken lassen, zumal sich am ludovisischen noch Messpunkte erhalten haben; indes lässt sich die Reihe nach einigen hervortretenden nebensächlichen Merkmalen doch gliedern. Enger aneinander gehören ausser den ersten vier gleichen Fundortes 6 und 7, sie zeigen eine gerifelte Stütze unter der rechten Hand, und zugleich eine über den Stamm geworfene Nebris, in 8, 9, 10 ist wenig passend ein Palmtronk als Stütze verwendet, 12—15 lassen das Satyrschwänzchen wieder zum Vorschein kommen, dessen Fehlen zum Wesen dieser künstlerischen Schöpfung gehört. Auf ein Bronzeoriginal weist alles, die vielfachen Stützen sowie die Freiheiten, die die einzelnen Exemplare in deren Verwendung und Schmückung zeigen, Linien-

---

Augusteum Tf. 25, 6 = Clarac 403,8 R. No. 2 fehlt der Kopf. Hettner[3] No. 114, 115, 96. Aus der Sammlung Chigi.

4) British Museum. Ancient marbles XI, Tf. 40.

5) Palermo, aus Torre del greco. Salinas Breve guida del Mus. naz. di Palermo, p. 15.

6) Rom, Museo Boncompagni-Ludovisi. Schreiber, Ant. Bild. d. Villa Ludovisi No. 21. Helbig, Führer II, 875, abgeb. Hirt, Bilderbuch, Tf. 23, 3 (ungenügend), jetzt Bull. della com. mun. 1892, Tf. XI, XII, 1. Kopf Tf. XIII, XIV, 1.

7) Louvre. Fröhner No. 233, abgeb. Clarac 138,3 R., aus Villa Borghèse. (Torso.)

8) Berlin, Ant. Skulpturen 257, abgeb. da und Clarac 521,4 R. (Torso.)

9) Petersburg, Eremitage aus Tivoli, Clarac 376,3 R., einst Samml. Demidoff, Guédéonow 322.

10) Rom, Conservatorenpalast, vom Esquilin, abgeb. Bull. mun. 1892, Tf. XI, XII, 2, 3. (Torso, leider überarbeitet.)

11) Tunis, Musée Alaoui chambre des Sultanes. (Torso.)

12) Rom bei Mengarini aus Antium, Photographie im röm. Institut. (Die Bedeutung dieser Replik hat Studniczka erkannt.)

13) Rom, Vatikan, Galleria dei candelabri 11, abgeb. Bull. mun. 1892, Tf. XI, XII, 3, 4. (Torso.)

14) Petworthhouse, Michaelis, Anc. marbles No. 6, über die Inschrift Arch. Zeit. 1880, S. 17 und Löwy, Inschr. gr. Bildw. No. 517. (Torso.)

15) Rom, Thermenmuseum, von Palatin. (Torso.)

16) Berlin, Samml. Pourtalès, mir nur durch Schreiber bekannt.

17) Fragment in Trier. Hettner, Röm. Steindenkmäler in Trier, No. 672.

Ausgeschieden sind aus der Schreiberschen Liste b) Palazzo Altemps, vergl. Matz-Duhn I, No. 362 (u. Nachtrag); e) Matz-Duhn 1108 (u. Nachtrag), „knabenhaft gebildeter Athlet in der Stellung des sich salbenden"; g) Museo Torlonia, vergl. Ghirardini a. a. O. S. 237, Anm. 2, Furtwängler, Meisterwerke S. 533, Anm. 3.

Köpfe.

1) Vatikan, Gall. geogr.

2) Vatikan, Gall. dei candelabri No. 45, auch bei Furtwängler a. a. O.

3) Vatikan, Gall. Chiaramonti 367, auch bei Furtwängler a. a. O.

4) Neapel, der bei Clarac 373,3 R. abgeb. jugendlichen Dionysosstatue aufgesetzt Arndt-Amelung, Einzelvkf. No. 501.

5) Rom, Museo Torlonia, abgeb. Visconti, Tf. 46, No. 260.

führung und Formgebung. Für das Motiv ist die Berliner Replik wichtig, sie zeigt die Gefässe unseres Schenken, die erhobene Linke hielt die Kanne, die Rechte das Trinkhorn des Gottes. Trotz seiner Überarbeitungen dürfte doch der Torso des Konservatorenpalastes in der Formenbehandlung dem Original am nächsten kommen, seine unberührt gebliebene Rückseite ist von hervorragender Schönheit. In der Bildung des Kopfes genügt wohl nur das mengarinische Exemplar. Die unbestrittene Thatsache, dass unsere Kopien diesmal hinter den an sie zu stellenden Anforderungen zurückbleiben, erklärt ihre Entstehung. Sie stammen nicht unmittelbar vom Original ab, es muss sogar fraglich erscheinen, ob dieses zu Rom durch eine autoritative Bronzenachbildung offiziell vertreten war; wir würden in diesem Falle seine Spuren in der römischen Kleinbronzetechnik kaum vermissen. Anderseits haben wir monumentale attische Zeugen, die uns seine tiefgehenden Wirkungen in der Heimat bekunden. Auch ohne Seitenblick auf Plinius und Pausanias gewinnen wir von ihnen die Erkenntnis, er habe zu den meist gefeierten Kunstwerken Athens gehört. Er erscheint in einer Anzahl von Reliefs in der Gestalt eines kleinen Schenken, besonders deutlich auf dem aus dem Piräus stammenden „Ikariosrelief“ des Louvre, wo ihn der Herausgeber erkannte und auf einer Anzahl sogenannter „Totenmahle“ (einmal sogar von rückwärts gesehen), von denen einige bis hart an die Zeit seiner Aufstellung zu rücken sind.[1] Während er hier überall nur als Beiwerk angebracht ist, steht er als Protagonist auf dem Bilde einer in Madrid befindlichen Vase.[2] Es würde rätselhaft sein, wenn es überhaupt einer Deutung bedürfte. Ein Jüngling hat in einem Brunnenhause soeben den Eimer aufgezogen und drei Kriegern vor demselben einen Trunk gereicht; der eine thut aus der Hydria einen tiefen Zug, der zweite spricht mit dem letzten, der einen Napf in der Hand hält, offenbar über die willkommene Labung. Der Jüngling im Brunnenhause erinnert in seinem ganzen Gebaren sofort an den Schenken der Dreifussstrasse, gewiss nicht ohne Absicht, denn aus seiner Beschäftigung ergiebt sich die Pose, die er einnimmt, durchaus nicht ohne Zwang. Den schlichten Vasenmaler hat das schöne Motiv zu einer Umdichtung in den Stil seiner bescheidenen Kunstweise begeistert, und wenn darin eine beredte Huldigung für unsern Meister liegt, die Art, wie er es that, lässt ihn als nicht unwürdigen Epigonen des

[1] Deneken, Arch. Zeit. 1881, Tf. 14, S. 271ff. und in Roschers Myth. Lexikon I, S. 2539, Furtwängler, Meisterwerke S. 536, Anm. 1, Arndt-Amelung, Einzelvkf. No. 606a.

[2] Madrid, Museum No. 11039, aus der Sammlung Salamanca. Trotz mannigfacher Bemühungen ist es dem Verfasser leider nicht möglich gewesen, eine Zeichnung der Vase zu erlangen.

goldenen Zeitalters der attischen Vasenmalerei erscheinen. Doch möchte man fast vermuten, dass die wirksame Umrahmung, die er seiner Figur gab, nicht ganz sein Eigentum sei, dass sie vielmehr mit zu dem Eindruck gehörte, dem er im ersten Augenblick erlag. Der Thürrahmen des Tempietto? Wohl möglich, doch ein Jahrhundert früher hat auch einmal einen seiner Zunftbrüder das gleiche Schicksal getroffen, das er gar treuherzig erzählte. Im Innern der Erzgiesserwerkstatt sah er, wie die letzte Hand an eine grosse Kämpfergruppe, gewiss eines bedeutenden Meisters, gelegt ward; da erscheint denn die fast völlig fertige Figur des mörderisch zustechenden Siegers in einen grossen Holzrahmen eingestellt. Vielleicht hat auch unser Topfmaler den Satyr noch mit der Gusshaut gesehen, für alle Fälle aber gehört er doch zu denen, die ihn bei seiner „Première" sehen konnten. Worauf beruht nun der enthusiastische Erfolg, den dieses Werk von allem Anbeginn an hatte und der, sich immer steigernd, zur Phrynelegende und zum Periboetosprädikate führte? Die künstlerischen Nachklänge scheinen in der That den Ton festzuhalten, auf dem der Accent ruhte, von jenem Vasenmaler an bis zu Thorwaldsens Ganymed variieren sie das Schenkenmotiv und geben zugleich den Satyr preis. Das satyreske Element gehört zu jenem Gebiet der Kunst, welches unserem Meister verschlossen blieb — dem Hässlichen, dessen individualisierende Kraft die Antike nun einmal nicht genutzt, ja kaum erkannt zu haben scheint. Wir dürfen schonend über diesen wunden Punkt als eine altbekannten Sache hinweggleiten, zumal sie im gegebenen Falle sich doch die Freiheit nahm, auch ein wenig genial zu thun, und zwar recht gründlich. Mit welch köstlichem Humor hat schon die alt-jonische Kunst das freche Treiben der pferdebeinigen, langgeohrten und geschwänzten struppigen Silene geschildert, des Satyrspieles nicht zu vergessen, aus dem das attische Drama herausgewachsen ist. Ein bischen kulturbeleckt erscheint der attische Satyr zwar seinem jonischen Bruder gegenüber, aber im Kerne ist er der gleiche geblieben, die Kunst bedarf für dieselbe Wirkung nun weniger drastische Mittel. Myrons Marsyas ist hierfür das glänzendste Beispiel, er ward zum Ahnherrn eines grossen Geschlechts geborener burlesker Komiker. Bei den Mänaden hat Satyr, trotz der freien Sitten, die im dionysischen Kreise herrschen, und seines starken Liebesbedürfnisses so wenig Glück, wie Pierrot bei Columbinen, er bleibt auf List und Gewalt angewiesen, denn schön ist er gerade nicht. Ein schöner Satyr, wir kennen die Wirkung dieser Antinomie aus jener berühmten Charakteristik des platonischen Gastmahls — und doch ist unserm Meister die kühne That gelungen; dieser

Sieg eines elementaren Schönheitsgefühles über eine in der Tiefe der Volksphantasie haftende gegensätzliche Vorstellung findet in den Annalen der Künstlergeschichte wohl kaum seinesgleichen; dennoch lässt sich nichts einfacheres denken, wie die Art, mit der er das scheinbar Unmögliche seinem Publikum mundgerecht zu machen verstand. Thorwaldsen hat Praxiteles durch seine Übertragung des Satyrs in den Ganymed vollkommen genau und gründlich erläutert. Dieser Däne hatte für das Griechisch, das die Statuen reden, ein gar feines Gehörorgan, wenn es auch in seinem Munde recht fremd klingt. Dass Dionysos einen Mundschenk mindestens ebenso nötig brauchte als Zeus, war zweifellos. Warum gerade er das Recht nicht haben sollte, das jeder lebensfrohe Hellene seinem Olympier entlehnte, einen frischen Buhlen mit diesem Amte zu betrauen, war so wenig einzusehen, dass der Vasenmaler Exekias schon im sechsten Jahrhundert ihm (dabei spielt natürlich der attische Patriotismus mit) in dem Theseus- und Ariadnesohn Oinopion einen schmucken Schenken gab. Nach orthodoxer Auffassung musste es freilich ein Satyr sein; nun denn in seiner Jugend war auch der Teufel schön. Von dieser Beauté du diable ist unser Satyr das klassische Exempel, nichts als die spitzen Ohren, die ihm übrigens ganz gut stehen, erinnert an Papa Silen, und dass diese Jugend eine ewige sein werde, dafür bürgt der gute Geschmack seines mächtigen Gebieters, der ihm auch das Diadem verlieh, das er als seine Siegerbinde mit vollem Rechte trägt.

Ghirardini hat ein ganzes Kapitel seiner Monographie der Vergleichung des einschenkenden Satyrs mit dem Münchener Salber gewidmet. Dies Thema liegt auch wirklich sehr nahe, man wird förmlich darauf gestossen, ehe man es noch anzufassen vermag. Schon die Feststellung des Replikenverzeichnisses unter Austausch der Gefangenen, und das moderne Salbfläschchen in der Hand des Satyrs vom Konservatorenpalast drängt uns den Vergleich auf. Und vollends seit Kekulé in seiner Studie über den Kopf des praxitelischen Hermes in eingehender Analyse den Zusammenhang der beiden Köpfe erörtert hat, ist die Weiterführung desselben für alle, die in Schrift und Wort den praxitelischen Ursprung des Satyrs verteidigen, obligat. Da ist es denn nicht ohne Nutzen, wenn ein so entschiedener Verteidiger dieser Anschauung, wie Furtwängler, auch einmal die unterscheidenden Merkmale schärfer hervorhebt, namentlich auch dem Dritten im Bunde, dem Hermes gegenüber. Wir haben schon früher Gelegenheit gehabt, diese Frage zu streifen; je genauer man sie erwägt, je länger man die beiden Gestalten miteinander betrachtet, um so höher steigt unsere Bewunderung für den jüngeren Meister. Es ist wohl die stärkste Feuer-

probe künstlerischer Originalität, nicht originell sein zu wollen. Wie glänzend ist dies Bemühen doch den Wackeren gelungen, die den Enchriomenos für ihre Zwecke adoptierten, und sich dabei in Bezug auf die Dimensionen, das Standmotiv, sogar den Kopf die üblichen Freiheiten nahmen. Wer mag nach ihnen fragen, aber hier setzt sich das Neue nicht zusammen aus den Posten der einzelnen Änderungen, nach Alter, Charakter und Motiv der Figur, es ist das waltende Prinzip, das von innen heraus umgestaltet. Dem gebundenen Rhythmus des alkamenischen Athleten haben wir schon früher gerecht zu werden gesucht, der tektonische Grundcharakter trat uns mit überraschender Deutlichkeit in jenem, die Vertikalachse förmlich materialisierenden Strahl Öl entgegen, die uns von den Ponderationsmühen ganzer Generationen sprach. Ihr Zauber scheint in dem Augenblick gebrochen, in dem sie sich in das Gebiet der Realität verirrt. Hat sie Sauroktonos in seinen Baum gebannt, so gerät sie hier in der flüssigen Gestalt, die ihr Meister Alkamenes gab, in den Wirbel eines auf- und abwogenden Linienflusses, um ihn in schäumender Kaskade zu fixieren. Kontrapost und Linienführung lassen allein den Meister erkennen, sie haben dazu manchem von denen genügt, welchen die Pausaniasstelle schwere Bedenken einflösste, und ebenso anderen den Mut, jenen entgegenzutreten, gestärkt; denn die ganze Reihe der praxitelischen jugendlichen Göttergestalten, vom Sauroktonos und Hypnos an bis zum olympischen Hermes, wie verschieden ihre Glieder untereinander sein mögen, stellt sich in diesem Falle dem einschenkenden Satyr helfend zur Seite. Welch glänzende Folge von Variationen über ein Thema, das in jeder von neuem entzückt. Es ist eine jedes empfindende Auge fesselnde dankbare Aufgabe, sie einzeln durchzugehen und immer aufs neue zu vergleichen; der Leser wird sie gewiss am liebsten ohne aufdringliche Autorenbegleitung unternehmen, und wohl gleich hier, denn unsere Figur bietet als Paradigma für die Lösung bei frei aufrechter Haltung den bequemsten Anfangspunkt. Unseres Amtes ist nur der Hinweis, wie sehr diese Linienführung, deren volle ungehemmte Entwicklung die Bronzetechnik allein gestattet, die Einseitigkeit der landläufigen Vorstellung von praxitelischer Marmorglorie erkennen lässt. Das Paradoxon, Praxiteles sei der grösste und eigentlichste Bronzebildner der Antike gewesen, liesse sich gewiss gleich gut verteidigen, denn keiner ihrer Meister hat vor ihm die Freiheit, die dieses Material gewährt, ähnlich zu verwerten verstanden. Er hat sie erst in ihrem ganzen Umfange entdeckt. Die Wahrheit, die nie in der Mitte liegt, wird wohl hier sein, dass er im Ringen mit der Bronzetechnik, in welchem er den für seine künstlerische Eigenart charakteristischen Zug gewann,

die grösse Bedeutung der Beherrschung des Materials erkannt hat, eine Lehre, die ihn zu neuen Entdeckungen befähigte, deren Glanz seine ersten überstrahlte.

Auch sikyonische Einflüsse hat man im Satyr erkennen wollen und selbst bei der Fussstellung an Polyklets Neuerungen gemahnt; mit wie wenig Recht, lehrt ein Blick auf die Aphrodite der Gärten; ihrem Schema nach kommt sie ihm noch etwas näher als ihr Bruder. Die „starke Annäherung an die vierkantige argivische Schädelbildung", durch den Vergleich der beiden Rundköpfe, Enchriomenos und Hermes, wirksam erläutert, findet in der Eirene eine einfache Erklärung; sie zeigt diesen „argivischen" Zug in erheblich stärkerem Maasse und in direkter Linie von Phidias und den Parthenonskulpturen herstammend. Seine Milderung kann also der sikyonischen Hypothese nicht zu gute kommen. Nun findet sich jedoch die gleiche Form am Sauroktonos wieder, sie wird demnach eher chronologisch verwertbar sein. Im Körper ist die Tradition des fünften Jahrhunderts nicht zu verkennen, aber dem „speziell polykletischen Einfluss" hier nachzugehen, finden wir uns nicht berufen. Zieht man das durch Abgüsse besonders verbreitete Dresdener Exemplar ausschliesslich zu Rate, so treten ältere Elemente hier fühlbarer als am Sauroktonos und Hypnos zu Tage; die besseren Exemplare gestatten uns jedoch dies Mehr den Kopisten auf die Rechnung zu setzen[1], ja man darf wohl auch die Behauptung wagen, die Zweifel an der Urheberschaft des Satyrs stehen im ursächlichen Zusammenhange mit der Herrschaft der ersten Gruppe unseres Replikenverzeichnisses. Die vorhandenen Spuren praxitelischer Abkunft in diesen Gesichtszügen zu entdecken, dazu gehört ausser einem guten Auge etwas, was noch mehr sieht — ein fester Glaube, ein kleiner Zusatz davon scheint noch vor dem ludovisischen Exemplar vonnöten, entbehrlich hat ihn wohl erst das jüngst bekannte mengarinische gemacht. Stellt man den Kopf dieser Replik zwischen die von Kekulé gepaarten des Enchriomenos und Hermes, so wird man die Empfindung haben, als ob damit seine geometrische Orts-

[1] Ein Teil der Differenz zwischen Ghirardini und Furtwängler ergiebt sich aus der Verschiedenheit ihrer Ausgangspunkte, indes ist letzterem zuzugestehen, dass er sich des Zustandes der Überlieferung wohl bewusst war. S. 538: „die besten Kopien lassen erkennen, dass am Originale ein zartes Durchschimmern der Muskeln durch die bedeckende fettige Haut einen Hauptreiz gebildet haben muss", ist offenbar vor allem auf den Torso des Konservatorenpalastes gemünzt, ebenso auch die vorhergehenden Bemerkungen über die Unterschiede von „polykletischen Vorbildern". Aber diese besten Kopien zeigen auch manches nicht, was Furtwängler gravierend hervorhebt, wie die starke Betonung der Mittellinie.

bestimmung gegeben wäre; es ist, wie wenn da nur für ihn allein Platz sei, um die Verbindung zwischen beiden noch enger zu gestalten. Der Gesamteindruck nähert sich mehr dem älteren, das tritt schärfer in der Profilansicht vor; die schlichte einfache Formengebung in Wangenbildung

Fig. 30. Kopf der Satyrstatue Mengarini (Profil).

und Stirn ist der virtuos malerischen des Hermes gegenüber noch empfindlich im Rückstand, aber an Mund und Auge, den Sitzen des seelischen Ausdrucks, zeigen sich bereits die gleichen Elemente, der träumerische Blick,

das süsse Lächeln; der neue Wein im alten Schlauche. Fast möchte man versucht sein, auch in dem einzigen Elemente, welches die beiden von dem

Fig. 31. Kopf der Satyrstatue Mengarini (en face).

eingeschobenen Dritten trennt, der runden Schädellinie, an dessen Mittlerrolle zu glauben, denn sie ähneln sich nur ohne parallel zu sein, beim Hermes ist sie ein Kreissegment, beim anderen ein Kurve. Der stolzere

Schwung rührt von einer kräftigen Ausladung des Hinterkopfes her, der wir auch im Satyr begegneten. Auch die Haarbehandlung hat man mit Alkamenes und Polyklet in näherem Zusammenhang bringen wollen, und doch fordert die eigentümliche Aufgabe, die dem Meister hier gestellt war, sie einmal für sich ins Auge zu fassen. Der satyreske Haarwuchs sollte weit genug gemildert werden, um der Schönheit der Erscheinung einen leisen pikanten Reiz hinzuzufügen. Man erkennt deutlich die hingebende Liebe, die der Künstler daran gewandt hatte; er hat die Masse in Einzelpartien aufgelöst, eine Anzahl dieser kleinen Büschel reagiert gegen den Druck der Binde durch regelloses Überquellen, andere schleichen sich unten durch in die Stirne. Der Vergleich der phidias- und polykletischen Diadumenosköpfe zeigt, wie weit er sich vom Normale entfernen zu dürfen glaubte, und dabei ist die Strenge des Bronzestils doch getreu gewahrt. Er hat auch noch ein übriges gethan, um ihn aus dieser Reihe herauszuheben, durch den in die Binde gesteckten Korymbenkranz, von dem ein Rautenpaar die Mitte und je eine Raute die Schläfen schmückt. Die rechte Wirkung erhält man nur, wenn man sie in die Farbenwirkung des Originales zurückübersetzt, wo sie, wie das Band versilbert oder vielleicht vergoldet, mit ihm gemeinsam die Dissonanz des unruhigen Gewühles der kurzen Locken behoben. Aber vielleicht hat er auch ein wenig zu viel gethan, die Gesamtwirkung durch allzureiches Detail erstrebt, und sie gerade darum nicht als volle, einheitliche erreicht? Die Kühnheit, den Meister meistern zu wollen, ist diesmal nicht so absonderlich gross, als sie scheinen möchte, vorangegangen ist uns, der dazu allein berechtigt war, er selbst. Die grandiose Einfachheit in der Haarbehandlung des ausruhenden Satyrs, in ihrem trefflichen malerischen Wurf, sie verrät, wie er in späteren Jahren lächelnd des heissen Bemühens seiner Jugendtage gedacht haben mag.

Wenn wir, ehe wir weiter gehen, einen Moment innehalten, und zurückblicken, so vermögen wir kaum mehr eine Spur des kritischen Gewölkes zu sehen, das unsere ersten Schritte unsicher machte. Die monumentale Probe hat die litterarische Rechnung bestätigt. Der einschenkende Satyr hat sich durch seine Formensprache als zweifelloses praxitelisches Eigentum erwiesen, durch seine attischen Nachklänge als ein seit Anbeginn hoch gefeiertes, der Heimat des Meisters verbliebenes Werk. Wir haben weiter in ihm eine Schöpfung seiner Jugendzeit erkennen müssen, in welcher seine Leitsterne für ihn im Zenith standen. Für die nächste Frage, ob sein berühmter Dreifusssatyr vor oder nach dem Brüderpaar Sauroktonos-Hypnos anzusetzen sei, fehlt es uns an völlig sicheren Kriterien, und wir wollen uns

damit begnügen, festzustellen, dass auch ihm die spezifischesten praxitelischen Eigentümlichkeiten nicht fehlen, von denen wir bei früheren Anlässen bereits gehandelt haben. Dieser Satyr verkündet uns freilich nichts von einer landschaftlichen Umgebung, in der er gedacht ist, er passt für seinen Platz im Tempel, aber er verrät nicht bloss durch seine Bewegung, dass er vor seinem Gotte stand. Dionysos und Methe freilich sind für uns spurlos verschollen, ob wir auch ein Bild des Gottes von anerkannt praxitelischer Herkunft besitzen und der Name Methe einem schönen Münchener Köpfchen ähnlicher Art anhaftet, dessen unbekannter Pate bei dem Taufakt wohl kaum nach dem Vater fragte. Der Eros, der einst deren Stelle vertrat, wie um die legendarische Verbindung mit dem thespischen festzuhalten, mahnt uns an die Gestalt, die wir bisher hinter all den jugendlichen Göttern unseres Meisters herüberblicken sahen; die Mahnung war diesmal kaum vonnöten. Die Erosvariation über dieses Thema ist schon lange bekannt durch den am Palatin gefundenen Torso des Louvre, dem im folgenden Kapitel eine ausführliche Behandlung zu Teil werden soll. An ihn schliessen sich noch zwei weitere Variationen an, eine dionysische und eine apollinische. Der verwandte Dionysos ist zunächst durch jenes, aus der Schreiberschen Liste gestrichene Exemplar des Palazzo Altemps vertreten. Diesem überlebensgrossen Werke schliesst sich eine kleine (halb lebensgrosse) Figur aus Tarragona an, von der das Berliner Museum einen Abguss besitzt. Furtwängler hat sie hierher bezogen, Laborde hielt auch sie für eine Replik unseres Satyrs. Derselbe Gelehrte hat auch auf die bisher vereinzelte apollinische Variation in einer Statuette des Louvre (Fr. 74) hingewiesen, die Satyr und Apollino miteinander kontaminiert.[1] Wir haben darüber und über verwandtes gelegentlich im Apollinokapitel gehandelt, und begnügen uns dahin zurückzuweisen. Auch von dem bis zu Thorwaldsen reichenden Schenkenmotiv haben wir schon gesprochen und somit die Typengeschichte unseres Satyrs beendet.

Über eine zweite Satyrstatue unseres Meisters, den aus Marmor in Megara, haben wir nur die Notiz des Pausanias. Können wir ihn mit dem ausruhenden, dem praxitelischen kurzweg, identifizieren? Ich glaube kaum. Wir haben schon früher betont, wie auffällig es ist, gerade dieses meist replizierte in unserer litterarischen Überlieferung zu missen, aber es wird für den Mangel wie für den Überfluss wohl nur die eine Erklärung geben, dass sich das Original schon in relativ früher Zeit in Rom befand.

[1] a. a. O. S. 539f.

Demnach werden wir uns den megarensischen als Replik aus der Werkstatt des Meisters selbst denken müssen, denn einen dritten praxitelischen Satyr kennen, wie bereits bemerkt, unsere Museen gewiss nicht. Er müsste geradezu spurlos untergegangen sein. Wir wissen natürlich auch nicht, von wo und wann er nach Rom kam; einer unsicheren Spur begegnen wir jedoch bald nach seiner Entstehung in Rhodos, wo Protogenes seinen gefeierten Anapauomenos mit offenkundiger Anlehnung an ihn malte. Für das grosse Museum, das Dionysosheiligtum daselbst, wäre er sicherlich eine besonders passende Acquisition gewesen, und wenn ihm dort sein jüngerer Rivale den Vorrang ablief, so wäre auch dies begreiflich, hatte er doch das ganze Aufgebot lokalpatriotischen Kunstsinnes für sich. Trat er vielleicht seine Romfahrt nur etwas später als der Jalysos oder der Laokoon an? Dann braucht es keinen der Entschuldigungsgründe, die Plinius für das Übersehen bedeutender Kunstwerke, wie für das Vergessen der Künstlernamen in Rom selbst anführt, denn dann war er gar nicht in der Lage eine seiner gewöhnlichen Thorheiten zu begehen.

Indes dem sei wie immer, für die Beglaubigung des Ursprunges können wir diesmal des ausdrücklichen Zeugnisses wohl entbehren. Seit Ennio Quirino Visconti, einem Winckelmannschen Hinweis folgend, vor allem aber durch die fein herausgefühlte Verwandtschaft mit dem Sauroktonos bewogen, hier den Periboetos erkennen wollte, bis auf jenes seltsame Intermezzo, dessen wir früher gedachten, hat man ihn ganz allgemein für praxitelisch gehalten, ja man darf sogar behaupten, unser Satyr sei bis zum Erscheinen des Hermes das für die Gesamtvorstellung von unserem Meister ergiebigste Werk gewesen. Nichts ist dafür so bezeichnend, wie jener kurz nachher erfolgte Vorstoss, den Brunn zu seinen Gunsten gegen den Hermes versuchte. Er war nur möglich, weil der Hermes auch hierin mit einem Male volle Klarheit schuf, der olympische Bote brachte uns vom Meister selbst das Ursprungszeugnis, nach dem wir unsere „Schriftquellen“ erfolglos durchstöbert hatten.

Winckelmann erwähnt in jener Stelle seiner Kunstgeschichte, auf die sich Visconti bezog, in Rom „über dreissig Statuen junger Satyre oder Faune, die sich ähnlich im Stande und in Gebärden sind“, da werden wohl auch die Repliken des Flötenbläsers mitgezählt sein, aber von Rom aus haben die italischen wie ultramontanen Museen ihren Bedarf an praxitelischen Satyren reichlich decken können, denn weitaus der grösste Teil der Kopienmenge ist in Rom selbst oder dessen nächster Umgebung gefunden; Griechenland ist nur durch Statuetten, seltsamerweise eine attische, eine peloponnesische

Fig. 32. Statue des ausruhenden Satyrs im Kapitol.

und eine nordgriechische, vertreten.[1] Andere als statuarische Nachbildungen sind bisher nicht bekannt.

[1] A. Statuen.

1) Rom, Kapitol, Helbig, Führer I, No. 510, aus Villa d'Este, nach Nibby in der Villa Hadrians gefunden, abgeb. Clarac 401,4 R., die übrigen zahlreichen Abbildungen bei Helbig.
2) Rom, Vatikan, Galleria delle statue, abgeb. Visconti, Mus. Pio Clem. II, Tf. 30, Clarac 403,3 R.; Helbig I, 209, aus Falerone.
3) Rom, Lateran, Benndorf-Schöne No. 150, abgeb. Garucci M. L. t. 25, p. 39.
4) Rom, Villa Albani, Morcelli-Fea-Visconti No. 110.
5) Rom, Museo Torlonia No. 11, abgeb. Visconti, Tf. III, 11. (Villa dei Quintili.)
6) Rom, Museo Torlonia No. 112, abgeb. Visconti, Tf. XXVII, 112 = Clarac 396,5 R. (Samml. Giustiniani.)
7) Rom, Museo Torlonia No. 113, abgeb. Visconti, Tf. XXVII, 112 = Clarac 396,4 R.
8) Petersburg, Eremitage, Guédéonow No. 11.
9) Petersburg, Eremitage, No. 159, abgeb. Clarac 399,3 R., am Esquilin 1822 gefunden.
10) Petersburg, Eremitage, No. 165, am Esquilin 1822 gefunden.
11) Petersburg, Eremitage, No. 316, am Esquilin 1828 gefunden.
12) München, Glyptothek, Brunn No. 105, abgeb. Clarac 417,7 R., am Stamm eine Traube, Ciste mit Silenmaske als Beiwerk. (Palazzo Ruspoli.)
13) München, Glyptothek, Brunn No. 106, abgeb. Clarac 417,5 R., am Stamm Syrinx und Lagobolon (?), Kopf von einer anderen Replik. (Palazzo Ruspoli.)
14) Collect. Mattei pl. 38 = Clarac 400,5 R. „Nous sommes réduits sur cette statue, au dessin que nous en donnons" Clarac. Traube wie No. 12.

b) Mit Fichtenkranz.

15) Rom, Vatikan, Braccio nuovo, Helbig I, No. 55. Statt der Flöte Pedum. (Palazzo Ruspoli.)
16) Florenz, Palazzo Pitti, Dütschke II, No. 11.
17) Florenz, Palazzo Pitti, Dütschke II, No. 13.
} Am Baumstamm ein kleiner sitzender Pan.
18) Berlin, Ant. Skulpt. No. 259 (mit Abbildung). (Tivoli, Villa Hadrians.)
19) Einst Rom „Coll. Malatesta", Clarac 396,7 R.
20) Madrid, Hübner 60, abgeb. Clarac 416,1 R.

c) Ohne Kopf (oder Kopf eines anderen Exemplares wie No. 13).

21) Petworthhouse, Michaelis A. M. No. 8. Kopf einer besseren Replik.
22) Rom, Pal. Colonna, Matz-Duhn I, 419, mit nicht zugehörigem antiken Kopf.
23) Rom, Pal. Colonna, Matz-Duhn I, 420, mit nicht zugehörigem antiken Kopf.
24) Berlin, Ant. Skulpt. 258, Kopf ergänzt, abgeb. Clarac 403,1 R., nach Cavaceppi Racc. II, 59.
25) Kopenhagen, Samml. Jacobsen 1047b (aus Villa Borghese). Als Dionysos ergänzt.
26) Rom, Villa Borghese, Helbig II, 936. K. erg.
27) Rom, Villa Spithöver, nach Mitteilung von Dr. Pollack.

d) Torsi.

28) Paris, Louvre, vom Palatin, Brunn, Deutsche Rundschau, 8. Heft, S. 200.
29) Vatikan, Galleria lapidaria.
30) Rom, Accademia di S. Lucca, Benndorf-Schöne, Lateran zu No. 150.
31) Präneste, Giardino Barberini.
32) Rom, Orto botanico.
33) Aus Rom, Samml. Dr. Pollak derzeit in Prag befindlich.
34) Neapel, Museo nazionale. Im Hofe.
35) Neapel, Museo nazionale. Im Hofe.
36) Florenz, Palazzo Riccardi, Dütschke II, No. 221, abgeb. Arndt, Einzelvkf. No. 317.
37) Florenz, Uffizien, Dütschke III, 506, Amelung, Führer No. 150. (Statt des Pantherfells ein Bocksfell.)

Unser Satyr hat das Jünglingsalter erreicht, aber auf seinem schalkhaft lächelnden Gesicht, so sinnend es auch vor sich hinblickt, ruht doch noch der sonnige Glanz der Kindertage. Er lehnt bequem an einen Baumstumpf, auf den er den rechten Ellbogen aufstützt, die Flöte in der Rechten, die Linke in die Seite gestemmt; das rechte Bein, durch die Stütze völlig entlastet, ist leicht im Knie gebogen und schmiegt sich „im Fersenstande" an das linke. In diesem Punkte gleicht er völlig dem Sauroktonos, so dass Visconti hier einsetzen konnte; die Art des Aufstützens verbindet ihn wieder mit dem Hermes. Baum und Leib sind einander hier näher gerückt und es ist gewiss recht bezeichnend, dass dadurch zwei scheinbar getrennten

38) Vicenza, Dütschke V, 21.
39) Dresden, Hettner 269, Le Plat Tf. 27, Clarac 384,1 R. (Samml. Chigi.)
40) Petersburg, Eremitage No. 21.
41) Rom, Matz-Duhn I, 421.

B. Statuetten.

42) Athen, Sybel 994, unfertig, mit Fichtenkranz.
43) Tripolitza, Ath. Mitth. 1879, S. 144, 1, vergl. Furtwängler, Meisterwerke S. 560, Anm.
44) Paris, Fröhner 264, Torso aus Apollonia in Epirus.
45) Rom, Vatikan, Gall. Chiaramonti 582, Torso.
46) Rom, Matz-Duhn 422, Torso.
47) Mailand, Dütschke V, 1028, Heydemann, Ant. in Mittelitalien, S. 32, aus Rom.

Köpfe.

1) Deepdene, Michaelis A. M. 1.
2) London, British Museum (Townly Gall. II, S. 56), abgeb. Anc. marbles XI, Tf. XVI.
3—6) Berlin, Ant. Skulpt. No. 264—67.
7) Rom, Lateran, Benndorf-Schöne No. 434.
8 u. 9) Rom, Vatikan, Gall. Chiaramonti No. 29 u. 625 (schlecht).
10) Rom, M. Torlonia, Visconti No. 109.
11) Venedig, Palazzo Giustiniani, nach einer Mitteilung Loschckes von Fr. Bissing im Keller gefunden.
12) Woburn Abbey, Michaelis A. M. No. 199.
13) Rom, Villa Panfili, Matz-Duhn I, 455.
14) Sevilla, Museo Provincial No. 145, aus Italica (bestossen).
15) Kopenhagen, Samml. Jacobsen No. 1092.

Mit Fichtenkranz.

16) London, British Museum, alte Nummer 98, Samml. Temple.

Von Statuetten.

17 u. 18) Lateran, Benndorf-Schöne 121 u. 154.
19) Wien, abgeb. Sacken, Ant. Skulpt. Tf. 13, von vorzüglicher Erhaltung. (0,22.)

Farbenspuren sind oft erhalten, z. B. am Exemplar des Braccio nuovo in den Haaren, am kapitolinischen, am Torso des Orto botanico in den Tiefen des Pantherfelles. Die genaue Übereinstimmung in den Maassen haben schon Benndorf-Schöne hervorgehoben, eine weitere Gliederung ist bei dem Umfang und der Zerstreuung des Materiales derzeit noch nicht zu geben, die Behandlung des Baumstammes wäre sorgfältiger Untersuchung wert. Ein paar kritische Worte zu einzelnen Exemplaren findet man in Furtwänglers Meisterwerken S. 559, Anm. 5, im allgemeinen, Brunn a. a. O. S. 202. Jedenfalls bleibt der Torso vom Palatin im Vordergrund, dem wirklich vortrefflichen Kopf in Deepdene wäre die Verbreitung durch den Abguss zu wünschen.

Forderungen, der des gewählten Motives wie den Ansprüchen der Marmortechnik zugleich genügt wird.

Quer über die Brust trägt er das Pantherfell als Schärpe, recht wie das Ordensband eines Grosskreuzes, die Linke schiebt es von der Hüfte leicht zurück, wodurch der lange, bis an die Knöchel herabbaumelnde Schwanz in leises Schwingen zu geraten scheint.[1] Die lässig zwanglose Art seines Gehabens sagt uns, es seien nicht Kampfesmühen, von denen unser junger Held sich erholt, er hat auf seiner Schalmei den Satyrn und Mänaden zum Kordax geblasen und dabei seinen Spass gehabt, vor allem an dem alten weinseligen Silen, der wieder einmal seinen guten Tag hatte; aber kaum war das tolle Treiben auf seinem Höhepunkt, ward es ihm zum Überdruss, er schlich sich fort, und nun in der Einsamkeit überkommt ihn ein wundersames, nie empfundenes, rätselhaftes Gefühl. Noch zuckt um die Mundwinkel verräterisch ein Nachklang der Schelmenstreiche, die er gerade verübte, aber träumerisch blickt das Auge weit hinaus in das Waldesdunkel, an dessen Horizonte Gestalten aufsteigen und ineinander verschwimmen — das sinnliche Element ist erwacht, aber der Knabe ahnt noch nicht, was für eine Macht von ihm Besitz ergriff. So steht auch Eros hinter dieser jugendlich-praxitelischen Gestalt, und wenn er sich dies eine Mal unserem leiblichen Auge entzieht, so fühlen wir darum sein Walten um so deutlicher. Fast scheint der Kreis dieser Gestalten sich hier zu schliessen. An Sauroktonos und Hermes wurden wir durch den Aufbau gemahnt, die Stimmung liess uns die Nähe des Liebesgottes aber auch die des Traumgottes spüren, doch von allen, denen wir bisher begegneten, ist keine ihm so nahe verwandt, wie der ruhende Apollo. Inneres Leben kann der Künstler allein seinen Gestalten einhauchen, aber allen Daidalos- und Talossagen, allen epigrammatischen Wendungen und ekphrastischen Windungen die uns bis an die Grenze der Illusion führen wollen, zum Trotze, hat die antike Plastik die Marmorkälte nie verloren. Dem Wunsch nach „mehr

[1] Dieser völlig unbeachtete Zug gehört sicher dem Originale an, wenn ihn gleich nur wenige der Kopien (Braccio nuovo [15], München [13], Petersburg [9]), noch jetzt aufweisen. Der dünne Streif konnte sich nur dort erhalten, wo sich der Kopist durch Anfügen an das Bein behalf. Ein weiteres äusseres Zeugnis seiner Ursprünglichkeit liefert der Flötenbläser, dessen Meister ihn bereits gekannt und ähnlich verwertet hat. Die Linienführung gewinnt an Reiz und Fülle, wenn das schräge Fell nicht mehr als den Leib durchschneidende Diagonale dient, sondern durch seine Fortsetzung in ihren Rhythmus selbst eingreift, das Motiv an Adel und Lebendigkeit. Der Satyr lüftet das Fell nicht, um die Schönheit seines Schenkels hervortreten zu lassen, die an sein Bein streifende Quaste geniert ihn, und sie löst jene Reflexbewegung aus, die sie uns selbstthätig enthüllt.

Fig. 33. Kopf der kapitolinischen Statue des ausruhenden Satyrs.

Miene", den wir vor der Eirene des Vaters hörten, gewähren auch die Werke des Sohnes keine Erfüllung. Diese „Miene" wendet sich nach aussen, die Basis wird zur Bühne und Grosspublikum sitzt im Parterre; doch für den Hellenen gab es kein solches, und auch die Basis war ihm nichts als ein schlichter Isolierschemel (Anathem), der das Kunstwerk von dem Dunstkreis des Individuums schied. Aber vielleicht bei keinem antiken Meister findet sich in gleicher Stärke und Klarheit die Erkenntnis von dem überindividuellen Leben des plastischen Werkes, die durch den Gegensatz der zeitgenössischen realistischen Bewegung in ihm gewiss gefördert, aber kaum hervorgerufen sein kann; dafür wurzelt sie zu tief in seinem innersten Wesen. Für jetzt genügt es uns, nur die positive Seite dieser Anschauung hervorzuheben, denn für die negative sind seine Satyrgestalten selbst die stärkstredenden Beispiele. Die Traumstimmung, die sie alle umfängt, die ihnen so unsagbaren Reiz verleiht, sie ist der geniale Ausdruck eines tiefen künstlerischen Glaubensbekenntnisses, das uns mit allem Nachdruck doch niemals eintönig, niemals aufdringlich nach Manieristenart, entgegentritt. Davor hat ihn die Gabe bewahrt, die er in einer selbst für einen antiken Künstler kaum erhörten Stärke besass, die Kraft zu variieren. Sie war für ihn nicht an das formale Element gebunden. Apollo und Satyr bekunden ihre Verwandtschaft schon äusserlich, ruht doch die Kithara in der Hand des einen, die Flöte in der des anderen, aber weit inniger verbindet sie, was sie beide vor all ihren Geschwistern und nicht vor diesen allein auszeichnet. Hier wie dort hebt sich vom Hintergrunde der gleichen Grundstimmung klar und scharf ein psychischer Vorgang, ein inneres Erlebnis ab, paradigmatisch in seinem Gegensatz. Es sind zwei verschiedene Welten, deren Thore sich vor uns öffnen, das eine nach innen der unseren zu, das andere nach aussen. Der künstlerische Gestaltungstrieb findet im Apoll, der sinnliche im Satyr seine Inkarnation.

Fremder fast als all den anderen praxitelischen Gestalten steht dieser Satyr demjenigen gegenüber, welchem er seinem Wesen nach am nächsten stehen sollte, seinem Bruder von der Dreifussstrasse. Gemeinsam ist ihm freilich die Jugendfrische und Anmut der Erscheinung, dieselbe prinzipielle Zurückdrängung des überlieferten satyresken Elementes, das auch hier nur in dem zugespitzten Ohr und in der Haarbehandlung ein bescheiden charakterisierendes Dasein fristet. Da die revolutionäre That nun einmal bereits gethan war, so schien eine nochmalige äussere Begründung für ihre Wiederholung lässlich. Aber unser Satyr macht von seinen brüderlichen Rechten keinen allzu ausgiebigen Gebrauch, sein Meister versucht aufs neue

den Bruch mit der Tradition zu motivieren. Die vornehme Isolierung, fast möchten wir sagen das freiwillige Exil, giebt den Anlass, ihn im gewünschten Sinn von seiner Sippe zu sondern. Der Gegensatz liegt auf dem kunsttechnischen Gebiete. Der Satyr von der Dreifussstrasse ist ebenso bestimmt in und für Bronze gedacht, wie dieser marmorgemäss. Er ist die meist plastisch gedachte praxitelische Figur, dieser die malerischeste. Entspricht doch dem plastischen Vorbild dort das malerische Nachbild hier. Malerisch ist nicht nur die Formenbehandlung, vor allem ist es die Gesamtauffassung. Der Satyr ist wie der Hermes für die Vorderansicht berechnet, die Rückseite wie dort mit geistreicher Flüchtigkeit skizziert. Der Baumstamm, von gleichem Holze mit denen, an welchen Sauroktonos und Hermes lehnen, ist die Abbreviatur des Waldes, die sich in unserer Phantasie sofort zum vollen Bild entfaltet. Wir mögen vermuten, dass ein grosser Teil der so starken Nachfragen nach Repliken, mit denen die Werkstätten der marmorarii in der Reichshauptstadt bestürmt wurden, dem praktischen Bedürfnis des Villenschmuckes entsprang, wie denn auch seine gleich fabriksmässig erzeugten modernen Terrakottanachbildungen in Preiskuranten für Gartenausstattung feilgeboten werden. Das Surrogat des gehegten und gepflegten vegetativen Lebens ist freilich ein ärmlicher Behelf als Umgebung der plastischen Verkörperung des „Waldwebens".

Zum Anapauomenos des Protogenos genügen wenige Worte. Dies vielbewunderte Bild stimmt in seiner Beschreibung mit den wesentlichen Zügen unseres ausruhenden Satyrs völlig.[1] Der Anapauomenos lehnte sich, die Flöte in der Hand, an eine Säule (eines ländlichen Heiligtumes?). An den Flöten explizierten die Kenner die rührende Geschichte, wie das Atelier des Meisters, rings vom tobenden Lärm der Kriegsbrandung umflossen, eine Freistätte des Friedens geblieben sei, in der der Maler unter militärischer Bedeckung ruhig an der Staffelei sass; noch mehr aber weckte eine übermalte Wachtel, die sich dem Satyr zutraulich genähert hatte, die Lust zu fabulieren. An solchen halbverdeckten Pentimenti war aber in den protogenischen Gemälden gewiss kein Mangel. Er stand von allen seinen Zunftgenossen in dem Rufe, dem sein berühmtester lebhaften Ausdruck gegeben hat: sich nie genug thun zu können. Mehr wissen wir eben nicht von dem Bilde, und doch ist es dasjenige, von dem wir am meisten wissen.

Brunn hat die Vermutung ausgesprochen und in eingehender und geistvoller Weise zu begründen versucht, wir besässen im palatinischen Torso

[1] Overbeck, Schriftquellen No. 1924, 5.

noch ein Stück des praxitelischen Originales. Vielleicht hätte seine Hypothese mehr Glück gehabt, hätte er den Bogen nicht gar zu straff gespannt, denn der anerkannte Führer auf dem Gebiete der Stilanalyse glaubte durch den Vergleich dieses Torsos mit dem olympischen Hermes, den er seltsamer Weise Praxiteles' Jugendzeit zuschrieb, den „vollen Gegensatz des fertigen zu dem werdenden Meister" klar legen zu können. Derselbe Vergleich hat dann anderen dazu gedient, „um den Unterschied von Kopie und Original aufs lebhafteste zu empfinden".[1] Diese Divergenz lässt uns eines erkennen: die Bedingungen jenes Vergleiches sind viel zu kompliziert, um darauf allein gestützt, eine sichere Entscheidung zu fällen; viel mehr Gewicht ist auf das Verhältnis des Torsos zu den übrigen Exemplare der Replikenreihe zu legen, und da wird denn seine Superiorität so augenfällig, dass man Brunns Annahme nicht kurz von der Hand zu weisen vermag. Die Frage wäre freilich gegen ihn entschieden, wäre Furtwänglers Behauptung richtig, dass die sehr grosskörnige Marmorsorte, die er als wahrscheinlich thasisch, sicher nicht parisch erklärt, an Werken der guten Zeit gar nicht, an späteren Kopien oft vorkäme. Indes haben solche Folgerungen aus der Art des Marmors nicht jederzeit die apodiktische Kraft, mit der man sie ausgestattet wähnt. Darf also daneben noch ein stilistisches Moment zur Geltung kommen, so muss im Anschluss an Brunn in erster Linie die meisterhafte Behandlung des Tierfelles betont werden, die ihresgleichen nur in dem virtuosesten aller antiken Werke, im Gigantenfries des Pergamener Altars, findet. Dort hat der mit dem Adler kämpfende Gigant der Treppenwange ein Pantherfell umgeworfen, das gleichfalls „nicht den Eindruck eines derben Leders, sondern eines mit den Haaren gegerbten weichen Tierfelles"[2] hervorruft. Auch hier bewundern wir die „verständnisvolle Behandlung am Kopfe des Tieres" und doch wird man nicht leicht ein Beispiel finden, an dem sich die Verschiedenheit künstlerischer Auffassung einfacher und schlagender offenbart. Der pergamenische Meister hat uns in seinem unerbittlichen Realismus kein Härlein geschenkt, er hat sogar ein Stück der Innenseite aufgestülpt, um auch da seine volle Beherrschung des Stoffes zu erweisen. In pastoser Manier erscheint Detail neben Detail hingesetzt und die Wirklichkeit so nüchtern und treulich abgeschrieben, als ob dem Allermodernsten ein „anch' io son pittore" entlockt werden sollte. Hier hat eine geniale Hand, die mit imponierender Sicherheit alles auf die Gesamt-

[1] Brunn, Deutsche Rundschau 1882, S. 188ff., vergl. Furtwängler, Meisterwerke S. 561.

[2] Vergl. Brunn, Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen, Bd. V, S. 239f.

wirkung anlegt, scheinbar mühelos gewaltet und doch den Eindruck der Naturwahrheit völlig erreicht. Es wäre doch sehr merkwürdig, wenn diese allerfeinste malerische Empfindung und Treffsicherheit einem späteren Kopisten zu eigen gewesen wäre, zumal in all den übrigen Kopien das Fell lebhaft an gepresstes Blech erinnert. Das Urteil über die Behandlung des Fleisches, wie über die Skizzierung der Rückseite, die frappant an die vom Hermes her bekannte Manier des Meisters erinnert, können wir dem Leser überlassen, der sich hier getrost der Führung Brunns anvertrauen mag. Es wird ihm allenthalben ein starkes persönliches Element entgegentreten. Nur ein kleines Detail sei noch hervorgehoben, das nicht positiv entscheidet, in welchem aber unser Torso dem Original sicherlich entspricht, wenn er es auch nicht selbst wäre. Der Stützenansatz oberhalb der rechten Hüfte, also in der nächsten Nähe des Baumes, lässt mit Sicherheit erkennen, dass sich auch hier zwischen Baum und Körper die Nachbildung eines zugeschnittenen und eingeschobenen Holzkeiles befand. Gerade hier wäre es fast selbstverständlich erschienen, Stamm und Körper, wenn auch nicht unvermittelt aneinander zu fügen, so doch die Vermittelung durch ein kurzes Aststück zu besorgen. Ein Blick auf den Hermes und die Knidierin lehrt uns freilich dies Detail als für Praxiteles spezifisch charakteristisch erkennen.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, wir halten mit dem ausruhenden Satyr auf dem Höhepunkte des künstlerischen Schaffens unseres Meisters dicht neben dem Hermes, von dem ihn nur eine kurze Spanne Zeit trennen kann. Die grosse Wandlung, die er durchgemacht hat, zeigt sein gewaltiges Fortschreiten vom Satyr der Dreifussstrasse bis zu diesem an Adel und Tiefe der Empfindung, an zwingendem Zauber der Konzeption nicht zu überbietenden Werk. Das grelle Streiflicht, das der legendarische Ruhm des einen und das Verschweigen des anderen auf unsere litterarische Überlieferung wirft, mahnt uns, das geschriebene antike Kunsturteil nicht als Offenbarung gläubig hinzunehmen, und zugleich tritt hier besonders scharf die fundamentale Bedeutung des Zeugnisses der Monumente hervor, die, wenn wir sie auch in gleich zertrümmerter Form überkamen, doch die Tradition der Ateliers authentisch wahren und die Sprache der Kunst sprechen. In dieser ist uns das Lob des ausruhenden Satyrs völlig in der Weise enthalten, die seiner Bedeutung entspricht, aber nicht durch die Replikenreihe allein, die ihn an die Spitze aller Antiken stellt und dadurch geradezu kanonisiert, sondern fast noch schwerwiegender durch seine Variationen, die von seinem lebendigen Weiterwirken erzählen. Der Anapauomenos

des Protogenes hat uns bereits beschäftigt, nun erübrigt es noch, einen Blick auf eine plastische Umschöpfung zu werfen, den flöteblasenden Satyrknaben, dem hier fast die gleiche Rolle zufiel, wie dem „Apollo mit dem Wasservogel" beim Sauroktonos. Diese Gestalt, von einschmeichelnder Liebenswürdigkeit, hat sich ein grosses Terrain zu erringen verstanden: eine Replikenreihe, wie sie nur berühmten Namen zu folgen pflegt[1], Variationen,

[1] Mir sind folgende Exemplare bekannt:

1) Paris, Louvre, Fröhner 262, abgeb. Clarac 149,6, 8 R., die übrigen Abbildungen bei Fröhner, vergl. Friederichs-Wolters No. 1501 u. 2.
2) Paris, Louvre, Fröhner 263, abgeb. Clarac 149,5, 6 R., vergl. Fröhner, wie 1) aus Villa Borghese.
3) Rom, Vatikan, Braccio nuovo, Helbig, Führer I, No. 19, abgeb. American Journ. of arch. IX (1894), Tf. 19.
4) Rom, Kapitol, Helbig No. 430, abgeb. Clarac 402,7 R.
5) Mantua, Dütschke IV, 810, abgeb. Clarac 402,6 R. } Rind als Beiwerk.
6) Rom, Kapitol, Galerie No. 60, abgeb. Clarac 399,1 R., über den nicht zugehörigen Kopf vergl. Arndt-Amelung, Einzelvkf. No. 411 u. 412.
7) Rom, Thermenmuseum vom Quirinal, abgeb. American Journal of arch. IX (1894), Tf. 18, vergl. S. 452 und 533 ff.
8) England, Samml. Margam, Michaelis A. M. No. 3, aus der Sammlung Barberini.
9) England, Holkham Hall, Michaelis No. 16, abgeb. Clarac 398,7 R.
10) Parma, Dütschke V, 889.
11) Rom, Villa Albani No. 908.
12) Rom, Villa Borghese.
13) Rom, Villa Borghese.
14) Kopenhagen, Sammlung Jacobsen No. 1051 C.
15) Rom, Museo Torlonia 378, abgeb. Visconti Tf. 93.
16) Rom, Thermenmuseum, Oberteil mit Kopf.
17) Madrid, Hübner 61, jetzt vor der Sala de Dibujos. Zu Hübners Beschreibung habe ich mir hinzunotiert, dass das Fell ursprünglich (kein Mantel, wie H. meint) und der Kopf modern ist.
18) Dresden 666, abgeb. Becker, Augusteum 78.
19) Olympia, abgeb. Olympia, Tafelband III, 59, 9, vergl. Textband III, S. 241 (Treu).
20) Einst Giustiniani, nur aus der Abbildung Clarac 396,1 R. bekannt. Palazzo Rospigliosi, Matz-Duhn I, 422 als Fälschung bezeichnet.

Der Kopf fehlt bei den Nummern 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 14, 15, 17, 18, 19.

Kopf.

Rom, Kapitol, Taubenzimmer No. 39.

Münzen.

Vergl. Friedländer, Arch. Zeit. 1869, S. 97, Tf. 23, No. 2 u. 3.

Variation I.

Ein in einer Anzahl von Exemplaren vorkommender Typus, der sich hauptsächlich durch die Tracht unterscheidet; er hat ein Schweinefell umgelegt und hält die Flöte ruhig in beiden Händen. Der antike Kopf ist überall abgängig, doch wird hier an Satyr zu denken sein. Ich kann nur die folgenden Exemplare aufzählen.

1) London, British Museum, „Dionysos from Tralles", abgeb. Archaeologia, Bd. 49, Tf. 19, p. 81.
2) Berlin, Ant. Skulpt. 261, mit Textabbildung.
3) Vatikan, abgeb. Clarac 403,5 R.

Fig. 33. Statue des flöteblasenden Panisken im Louvre.

die eine Hochschätzung dort bedeuten, wo sie am meisten bedeutet und eine offizielle Anerkennung, die jenem versagt blieb, die Ehrenfunktion als Münzbeizeichen. Der Leser fragt sicher jetzt schon, ob jener berühmte Name nicht Kephisodotos heisse, wir wollen ihn daher an der Schwelle der kurzen Erörterung unserer Unwissenheit in diesem Punkte ausdrücklich versichern. Wir gehen sogar noch weiter und gestehen, dass wir nicht einmal sicher sind, unser Flötenbläser sei wirklich ein junger Satyr, wie man ohne jedes Bedenken meint. Die Münzbilder sprechen direkt dagegen. Die Münzmeister der Stadt Caesarea Paneas mit ihrem Pansberge haben zweifellos das Bild des Stadtgottes wiedergegeben, dort war also sein offizieller Name Pan. Das Hörnerpaar, welches aus der Stirn zu knospen beginnt, lässt uns gleichfalls an diesen Gott denken, der schon in Polyklets Schule seine Wandlung vom Halbtierischen ins Jugendlich-schöne durchgemacht hatte und zwar in merkwürdiger Analogie zu dem Satyr der Dreifussstrasse. Wie der Mundschenk des Ganymed, so ward auch der Doryphos des Dionysos dem kanonischen Doryphoros angenähert. Aber die Flöte? Es ist zwar nur die schlichte Querflöte, das Instrument des Hirten, aber für Pan ist nun einmal die Syrinx bezeichnend[1], er hat sie selbst erfunden. Sie hängt auch am Stamme einzelner Exemplare und hing ebenso auf dem von Cäsarea, wie uns das Münzbild lehrt. Dem Originale wird dieser Zug ebensowenig angehört haben, wie das Rind, das sich als Kopistenzugabe an einem der kapitolinischen und dem mantuanischen Exemplar findet. Man hat mit Recht den idyllischen Charakter dadurch verstärkt gefunden, aber nicht beachtet, dass die gleiche freie Zuthat auch an der albanischen Replik der Pan- und Daphnisgruppe wiederkehrt, und demnach

4) Villa Albani, abgeb. Clarac 406,4 R.

5) Museo Buoncompagni, Schreiber, Villa Ludovisi No. 295.

Nahe verwandt ist Holkham Hall der Satyr mit Pedum und Speer als ruhender Jäger, Michaelis A. M. No. 15, abgeb. Clarac 411,4 R. Er trägt die Nebris. Noch näher dem ursprünglichen Typus steht der zu einem Eros avancierte Satyr der bekannten Gruppe in Brocklesby, Michaelis A. M. No. 90, abgeb. Clarac 385,4 R., Roscher, Lex. d. Mythologie I, S. 1142, der die Nebris wieder auf der rechten Schulter befestigt hat und auch in der Bewegung der Arme dem Flötenbläser folgt. Seiner Hinweisung auf den Dionysos und Eros des Thymilos ist bereits Erwähnung gethan. Weitere Anklänge an den Satyr im Schweinefell bieten Figuren wie Clarac 377,5 R. (Helbig, Führer II, 821), 399,6 R., 400,8 R.

Variation II.

1) Berlin, Ant. Skulpt. 260 mit Textabbildung.

2) Neapel, abgeb. Clarac 406,3 R.

[1] Indes obligat ist sie doch nicht, die Querflöte hält die bekannte Pansherme des British Museum, Engravings II, Tf. 25, die (richtig ergänzte) Schalmei die Paniska der Villa Albani 997.

exegetischen Wert hat, sie beweist aufs neue den alten Namen unseres Flötenbläsers. Es werden wohl lediglich Erwägungen künstlerischer Natur, Rücksicht auf die Linienführung gewesen sein, wenn die Syrinx hier der Flöte wich.

Als das schönste Exemplar unseres Panisken gilt mit vollem Rechte das erste Pariser, dessen Meister sich zwar die Freiheit nahm, die Baumstütze durch einen Pfeiler zu ersetzen, aber die runden weichen Formen des jugendlichen Körpers trefflich wiedergab. Pan ist noch ein dem Kindesalter kaum entwachsener Knabe, harmlos fröhlichen Sinnes. Das kleinere Format erscheint in jeder Hinsicht passend gewählt. Er lehnt behaglich mit überschlagenen Beinen an der Stammstütze und bläst eifrig seine Flöte, wobei sein Pantherfell, das auf der rechten Schulter verknüpft ist, über den linken Arm auf die Stütze herabfällt und so der Gestalt nur als Folie dient. Sein naiv kindliches Behagen weckt die Vorstellung des paradiesischen Zustandes, welcher seinem traumumfangenen Vorbild in dem Augenblick entschwand, da er die Flöte absetzte. Seine Umgebung ist aber auch anderer Art. Nicht das Waldesdämmern, auch nicht die Grotte, in die die Münzen der Panstadt ihn versetzen, sondern die Waldwieèe ist es, auf der er vor seiner weidenden Herde bläst. Wir glauben die Töne zn kennen, es ist der Anfang der Pastorale. Die griechische Bukolik beginnt nicht mit Theokrit, nicht in Syrakus, sie beginnt mit diesem jungen Pan, mit dem Silen, der das Bacchuskind in den Armen wiegt, in unmittelbarer Weiterbildung praxitelischer Gedanken, Werken, die dem Besten, was das poetische Idyll geleistet, ebenbürtig sind, das mit der Wahl seines Namens der bildenden Kunst eine verständliche und verdiente Huldigung darbrachte.

Man wird dem Schöpfer dieses Panisken das Zeugnis nicht versagen dürfen, dass, wer er sonst auch war, er jedenfalls ein berechtigter Erbe unseres Meisters und ein ganzer Künstler gewesen sei, dessen eigene Individualität in der Anlehnung an seinen grossen Vorgänger nicht verloren ging. Er hat das Kunststück zuwege gebracht, ihm, wie den Anforderungen der Generation, für die er schuf, in gleicher Weise gerecht zu werden, und damit erreicht, dass auch sein Werk fortzeugend weiter wirkte, aber die Palme hat er ihm nicht entwunden. Der Vergleich, zu dem er uns Anlass gegeben hat, rückt die Vorzüge des Satyrs noch einmal ins hellste Licht, er lässt ihn als ein Kunstwerk höherer Ordnung erscheinen.

Der Eroberungszug unseres apollinischen Meisters drang bis in das Centrum des gegnerischen Lagers, seine Satyrgestalten waren unvergängliche Siegeszeichen; in ihnen vereinigen sich die beiden feindlichen Elemente

zu voller harmonischer Durchdringung, am glücklichsten in dem jüngeren beider, in dem der apollinische Charakter seinen höchsten Triumph gefeiert hat. Er ruft uns den Alexanderzug nach Indien und sein dionysisches Widerspiel ins Gedächtnis, dem er an Ruhm, aber auch in dem Mangel eines nachhaltigen Erfolges gleicht. Es ist im ersten Augenblick geradezu verblüffend, wie wenig er „kunstmythologisch" zu bedeuten hat. Die Reaktion setzt sofort mit voller Kraft ein; am bezeichnendsten hierfür ist, dass das Relief von Mantinea von der Basis eines Werkes von unseres Meisters eigener Hand, den myronischen Marsyas in wenig glücklicher Nachbildung enthält. Myrons Marsyas feiert in der Bronze von Patras und dem Satyr von Pergamon sein glänzendes Auferstehen, sein Geist waltet auch in einer der herrlichsten Gestaltungen dieser Epoche, im borghesischen Satyr. Das Schlagwort, das, als er es einst ausgegeben, fast zu verhallen schien, widerhallt nun in vielfach verstärktem Echo, wird zum Schlachtruf des zu vollem Leben erwachten kühnen Realismus. Welch stattliche Reihe grandioser Satyrgestalten haben wir ihm noch jetzt zu danken. Nun geht es aus anderem Ton, wenn sie musizieren, in anderem Tempo, wenn sie tanzen, und gar wenn Liebes- oder Weinrausch sie umfängt. Der Florentinische Beckenschläger, der zugleich das Krupezion tritt, der tanzende, castagnettenschlagende Silen aus Pompeji, die viel reproduzierte Gruppe des Satyrs, der vom Hermaphroditen eine handgreifliche Zurückweisung erfährt, der herkulanische Bronzesatyr, der auf seinem halbgeleerten Schlauch gelagert „aller Welt ein Schnippchen schlägt", und das „Bild, der sich selbst gelassenen einfältigen Natur", der alle überragende, seinen Rausch ausschlafende „barberinische Faun", und so viele andere zeigen, welch elementare Macht die Fesseln gesprengt hat. Zu tief lag in der hellenischen Volksseele jenes dionysische Element, eines der köstlichsten Güter ihrer künstlerischen Mitgift, als dass ein Zauberwort es hätte bannen können.

In dieser urwüchsigen Gesellschaft geräuschvollsten Behagens ist kein Platz für die vornehmen praxitelischen Erscheinungen. Man denke sich einmal adelige, junge Athener, die sich zum althergebrachten, festlichen Satyrspiel nach eifrigem Memorieren ihrer Rollen in das Kostüm geworfen hätten, und nun bräche plötzlich der Gott mit seinem Thiasos in die Garderobe, dann hat man den Abstand fassbar. Den psychologischen Augenblick, in dem sich die Umkehr vollzog, der alte Satyrtypus sich nach dem schweren Schlage selbst wiederfand, hat uns ein Monument festgehalten, dessen Meister zu den feinsten Humoristen der antiken Plastik — es gab deren mehr, als man gemeiniglich glaubt — gehört. Der Spass wurde im

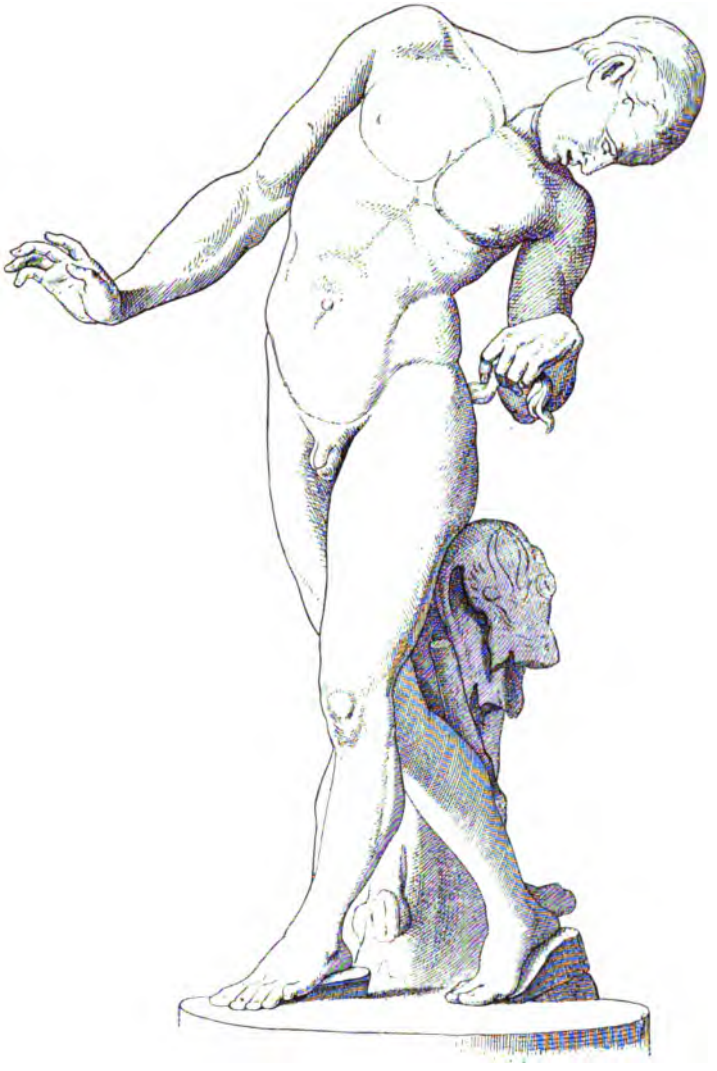


Fig. 35. Statuette des sein Schwänzchen beschauenden Satyrs im Vatikan. (Restaurationsskizze.)

Altertume rasch verstanden und viel belacht, wie die Repliken und Variationen beweisen.[1] Es war die Bronzefigur eines jungen Satyrs, der

[1] Entdeckt hat den von den Restauratoren als Tänzer aufgefassten Typus Conze, Annali 1861, S. 331, vergl. auch Heydemann, Pariser Antiken, S. 71, No. 20. Bronze als Material des Originales hat Brunn, Beschreibung der Glyptothek, aus der „Verschiedenheit in der Stellung des als Stütze dienenden Stammes" erschlossen. Hierfür spricht aber auch in jeden Zweifel ausschliessender Weise das Zusammentreffen der Replik in schwarzem Marmor mit den Bronzen. Bekannt sind folgende Exemplare:

Statuen.

1) München, Glyptothek, Brunn[5] No. 309, abgeb. Clarac 398,3 R., aus schwarzem Marmor.

sich auf die Fussspitzen gestellt hat, um mit fast ausgerecktem Halse sein Hinterteil zu betrachten, wo seine Hand soeben eine interessante Entdeckung gemacht hat, die ihn in helles Entzücken versetzt. So war es nur ein böser Traum, der ihn geängstigt, sein Schwänzlein hängt ihm noch immer hinten.

2) Wiltonhouse, Michaelis A. M. No. 151, abgeb. Clarac 403,4 R.

Statuetten.

3) Vatikan, Galleria dei Candelabri 176, abgeb. Annali 1861, Tav. N. 1—3, Helbig, Führer I, S. 276.

4) Vatikan, Galleria dei Candelabri 174, abgeb. Clarac 405,5 R.

5) Rom, Thermenmuseum, vom Palatin, Röm. Mitth. VII, S. 337.

Bronzen.

1) Paris, Cab. des médailles, Babelon-Blanchet, Br. ant. de la Bibl. nat. No. 425, aus der Samml. Janzé, vergl. Heydemann a. a. O.

2) Avignon, Musée Calvet No. 129, abgeb. Mon. inéd. de la sect. franç., Tf. 25, 1 (treffliche Arbeit).

Relief.

Vatikan, Galleria Chiaramonti No. 708, Helbig, Führer I, No. 126, abgeb. Annali 1861, Tv. N. 4.

Variation.

Satyr mit Schlauch.

1) Berlin, Ant. Skulpt. No. 263, mit Textabbildung.

2) Einst bei Capranesi, abgeb. Gerhard, Ant. Bildwerke Tf. C. II, 1, vergl. zu No. 1.

3) Dresden, Hettner[3] No. 161, abgeb. Becker, Augusteum, Tf. 79, Clarac 408,7 R. Der sorgfältig gearbeitete Rücken zeigt zwar keine Spur von der Anfügung des Schlauches, doch stimmt dies Exemplar, welches sonst als Replik des Themas gilt, im übrigen völlig mit der Variation.

NEUNTES KAPITEL.

EROS.

Mehr als einmal sind wir auf unserem Pfade der Flügelgestalt begegnet, die auf das Schaffen unseres Meisters wie auf seinen Ruhm gleich gewaltigen Einfluss geübt hat; immer nur für einen kurzen Augenblick, nun stehen wir mit dem ganzen Gefühle ihrer Unlösbarkeit vor der Aufgabe, sie festzuhalten. Die litterarischen Quellen sind diesmal von einer fast unheimlichen Geschwätzigkeit, die auf die moderne Forschung, sagen wir anregend, gewirkt zu haben scheint, aber sie hat alle ihre Liebenswürdigkeiten auf den einen, durch die interessante ursprüngliche Besitzerin in Mode gebrachten thespischen verschwendet, während wir fast nur zufällig durch Plinius erfahren, dass es auch noch einen zweiten in Parion an der Propontis gab, was wir wohl nicht hören würden, wäre sein Andenken nicht in den Memoiren der Chronique scandaleuse des Altertums bewahrt worden. Sicherlich gäben wir leichten Herzens mehrere der fünf erhaltenen Versicherungen, dass man bloss des Eros wegen nach Thespiä gefahren sei, weil sonst dort gar nichts zu sehen wäre, nebst einigen gänzlich unnützen Epigrammen der Anthologie für ein paar beschreibende Worte eines dieser Kunstreisenden; dann würden wir wenigstens nicht fürchten müssen, es werde statt Erkenntnis Ermüden dem Suchen das Ziel setzen. Denn des Suchens bedarf es diesmal, kein Prätendent mit den unverkennbaren Familienzügen und dem nötigen Replikengefolge erhebt von selbst seinen Anspruch, eine sicherlich höchst merkwürdige Thatsache, die Umkehrung der beim ausruhenden Satyr zu Tage getretenen Sachlage; und gesucht wurde auch bisher recht fleissig, „es ist ja kaum eine wirkliche oder vermeintliche Erosdarstellung nicht in Verbindung mit dem Namen des Praxiteles gesetzt worden“ (Wolters).

Der Platz an der Spitze aller Nachrichten, die uns aus dem Altertume von dem thespischen Eros erzählen, gebührt einem Epigramm von vier Zeilen,

das den Anspruch erhebt, ebenso direkt von unserem Meister herzustammen, wie das Götterbild, auf dessen Basis es stand. Wir setzen es in der trefflichen Verdeutschung des alten Jacobs, in seiner „Griechischen Blumenlese" I, 64, her, die uns fast über seine Unübersetzbarkeit täuscht. Das, was den feinsten Reiz unseres Epigrammes bildet, die Gleichung von Liebesgott und Liebesleid, kennt unsere Sprache nicht:

Sorgsam bildeten hier Praxiteles' Hände den Eros,
Wie sich das Urbild ihm tief in dem Busen gezeigt.
Phrynen verlieh er, die Lieb' um die Lieb' mich, Flammen entzünd' ich
Nicht mehr sendend den Pfeil, nur mit der Blicke Gewalt.

Freilich wird die Authenticität dieses Epigrammes derzeit ziemlich allgemein bezweifelt, doch fehlt für solche Zweifel jede Handhabe. Athenäus, der Praxiteles für den Verfasser hielt, that dies gewiss nicht infolge eines ausdrücklichen Zeugnisses, er erschloss es aus der von ihm überlieferten Thatsache, dass die Basis im Theater von Thespiä, die damals schon lange ihrer Figur beraubt war, diese Verse trug.[1] Die Anthologie wiederholt sie unter

[1] Athenäus 591a. *Καὶ Πραξιτέλης δὲ ὁ ἀγαλματοποιὸς ἐρῶν αὐτῆς τὴν Κνιδίαν Ἀφροδίτην ἀπ' αὐτῆς ἐπλάσατο καὶ ἐν τῇ τοῦ Ἔρωτος βάσει τῇ ὑπὸ τὴν σκηνὴν τοῦ θεάτρου ἐπέγραψε:*

Πραξιτέλης ὃν ἔπασχε διηκρίβωσεν Ἔρωτα,
ἐξ ἰδίης ἕλκων ἀρχέτυπον κραδίης,
Φρύνῃ μισθὸν ἐμεῖο διδοὺς ἐμέ. φίλτρα δε βάλλω
οὐκέτ' ὀϊστεύων, ἀλλ' ἀτενιζόμενος. (= Anth. Planudea IV, 204.)

Die Echtheit hat Benndorf, de Anthologiae graecae epigrammatis quae ad artes spectant S. 25, und fast ein Vierteljahrhundert später Bull. de la comm. arch. di Roma 1886, S. 69ff. bestritten. Beidemale beruft er sich auf den bekannten, fälschlich dem Demosthenes zugeschriebenen Vers, der auf seinem von Polyeuktos gefertigten Standbilde zu lesen war. Die Legende von der Präexistenz dieser Inschrift ward schon im Altertum als solche erkannt und damit der natürliche Zusammenhang von Kunstwerk und Epigramm energisch gewahrt. Soll das hier Beweiskraft haben, so beweist es die Hinfälligkeit der Hypothese. Noch weiter ausgesponnen erscheint sie bei Furtwängler in Roschers Lex. d. gr. Mythologie I, S. 1360, und besonders Meisterwerke, S. 545, Anm. 1, der die Athetese auch auf die Basis erstreckt und weitere Schlüsse daraus zieht. Das Theater, welches Athenäus als Standort dieser Basis erwähnt, soll nämlich das Dionysostheater zu Athen sein. Man kann die gleiche Behauptung in ziemlich ähnlicher Fassung bei Stark, „Über die Erosbildungen des Praxiteles", Ber. der sächs. Ges. d. Wiss. 1866, S. 164f. lesen, sie geht in letzter Instanz auf Gerhard, Gott Eros, Anm. 20, zurück, der die Athenäusstelle gröblich missverstand. An Athen könnte man, da es bei Athenäus nicht erwähnt wird, nur denken, wenn der Schauplatz des Gastmahls der Deipnosophisten dort und nicht vielmehr in Rom wäre, das bei der Lage der Akten ebensowenig in Betracht kommen kann. Stark hat Gerhards Annahme entsprechend modifiziert, sie war ihm erwünscht zur Erklärung der Schwierigkeit, die sich ihm aus der bei Pausanias (und Alkiphron) erwähnten Aufstellung der menodorischen Kopie im Erosheiligtume zu ergeben schien, deren Platz er wohl mit Recht für das Original in Anspruch nahm. Aber wie, wenn dieses, von seiner ersten Romfahrt zurückkehrend, denselben besetzt fand? (Für das Zurücklassen der Basen ent-

der Autorangabe Simonides, die durch den darin geborgenen Anachronismus heiter wirkt, sich aber einfach erklärt, indem fast alle die Statuen wie Gemälden mitgegebenen Dichtungen dort nur unter dem Schutze dieser Firma Platz fanden, so dass das Todesjahr des Simonides in einer kaum überwundenen Epoche der archäologischen Litteratur eine wichtige Rolle spielte. Auf der Basis hatten sie statt der Künstlerinschrift zu fungieren, die Begleitung der Dedikationsinschrift Phrynens kann nicht gefehlt haben. Wäre es nun aus inneren Gründen wahrscheinlicher, diese Verse der hellenistischen oder gar einer noch späteren Zeit zuzuschreiben, so bliebe doch noch die Frage zu beantworten: wie kamen sie dazu, am Kunstwerk selbst eine nachträgliche Aufnahme zu finden? Für einen solchen Fall fehlen uns die Analogien so vollständig, dass es schwer hält, auch nur an seine Möglichkeit zu denken, und sie selbst bieten dazu gewiss keinen Anlass. Nun ist aber nichts gewöhnlicher und selbstverständlicher, als eine solche metrische Fassung der Künstlerinschrift, und wenn sie auch diesmal ein fast nach der Studierlampe riechender sentimentaler Hauch durchzieht, so schliesst sie sich in ihrer Form doch der althergebrachten Weise solcher Epigramme im ursprünglichen Sinne des Wortes an. Das Werk selbst spricht, es spricht von sich und seinem Meister. Zwei Jahrhunderte vorher war das ganz allgemein der Brauch, das redende Bildwerk reicht in die Urzeit der hellenischen Kunst. „Bin ich Koloss, o Herr, von Gold nicht echt — Verderben treffe dann des Kypselos Geschlecht," und neben dieser Riesenstimme vernehmen wir die zartere der dünnwandigen Thonschale, die zum Zecher spricht: Trink mich aus und bleib gesund. Am nächsten liegt es freilich dem Kunstwerk jeder Art, von seinem Meister zu sprechen. Das Wort vom Werke, das den Meister lobt, geht hier buchstäblich und auf recht mannigfaltige Weise in Erfüllung. Einmal geht es aus dem epischen Ton: *Τοῦ Παρίου ποίημα Κριτωνίδεω εὔχομαι εἶναι*, dann wieder begnügt es sich zu sagen, dass er es gut gemacht habe, oder aufzufordern, ja doch nachzusehen, wie gut er es gemacht habe; gern fügt es auch noch irgend einen Ruhmestitel, wie Vater und Heimat oder eine besondere Ruhmesthat desselben bei, die mit ihm selbst gar nichts zu thun hat. Eines erklärt, sein Meister habe zuerst die Rennschranken in Olympia erfunden,

führter Kunstwerke vergl. Benndorf a. a. O. S. 71.) Warum aber bei Athenäus die Erwähnung Thespiäs nachhinkte? Je nun, dass er vom thespischen Eros spricht, merkte man doch beim ersten Wort. Hatten die Reisen dahin auch damals schon aufgehört obligat zu sein, so wusste man doch noch, was davon entband. Da es aber immerhin dort noch zwei Reliquien von ihm gab, die Basis wie die Kopie, so erklärt sich dieses seltsame Voraussenden der genaueren Lokalangabe ganz vorzüglich.

ein anderes wiederum, seiner habe zuerst Marmorziegel gemacht und so weiter. Aber sehr oft hat es allerdings nichts weiteres zu melden, als der oder der hat mich gemacht. Die schlichte, bis heute in Geltung stehende Signaturformel ist aus dieser einfachsten Form des Spruches des redenden Bildwerkes entstanden, und wenn nun das Werk schweigt und der Meister redet, so hat diese Neuerung gar viel zu bedeuten, der Künstler beginnt sich seiner Geltung bewusst zu werden, er ergreift das Wort. Ab und zu verfällt er auch in den stolzen Ton, der dann freilich nicht mehr so naiv und glaubhaft wirkt wie damals, als noch die Steine sprachen, aber er spricht doch in der dritten Person, was er vermutlich nicht thäte, wäre nicht etwas vorausgegangen, was ihm diese Rolle von selbst zuwies und das „yo el rey" (welches sich unseres Wissens nur Parrhasios gestattete) auf diesem Gebiete nicht aufkommen liess. Er gleitet auch ganz allmählich in sie hinein, denn das ursprünglich in dem ἐποίησεν sich verbergende Objekt ist das persönliche Fürwort und nicht das Demonstrativum, dessen Eintritt wir eigentlich nur daraus erkennen, dass neben ihm die Dedikationsworte und was sonst vonnöten war, sei es in Prosa oder Versen, nun nicht mehr als Stück einer Rede, sondern als simple Aufzeichnung ihren Platz finden. Aber schon an der Basis des olympischen Zeus erscheint das persönliche Fürwort wieder, als Retter in metrischen Nöten und von da ab spricht das Bildwerk wieder, aber ausschliesslich in Versen; das kalte Licht der Prosa macht es verstummen. Aus den vielen Beispielen, die bis in späte Zeit hinabreichen, greifen wir eines heraus, weil es den Meister betrifft, dessen Namen mit Praxiteles am häufigsten zusammengenannt wird.

Bin keiner von den Hermen, den vielen rings im Land,
Sieh mich nur an, mein Bester, ich bin von Skopas' Hand.

Ein Wahrzeichen der Echtheit ist diese Form allerdings nicht, die Dichter der Anthologie haben sie genügend verwertet, sie findet sich selbst unter den Nachdichtungen der thespischen Inschrift, aber gerade diese Nachdichtungen lassen uns nicht bloss empfinden, wie geschickt pointiert diese Verse sind, die sie zu überbieten sich vergeblich mühen, und welch lebhaftes Interesse man ihrem Dreiverein, Praxiteles, Phryne und Eros, entgegenbrachte, eines von ihnen, das des Leonidas von Tarent legt sogar ein recht schwerwiegendes Zeugnis für ihre Originalität ab.[1] Dieser Dichter gehört bekanntlich der früh-alexandrinischen Zeit an, es bleibt also nur der Ausweg übrig, die Entstehung und Übertragung der vorbildlichen Verse

[1] Benndorf a. a. O. S. 72, vergl. dagegen Reitzenstein, Hermes Bd. 29 (1894), S. 238, Anm. 4.

an die Erosbasis in einer Epoche anzusetzen, in der die Erinnerung an die Person unseres Meisters eine lebendige war, vielleicht noch durch seine Söhne wachgehalten wurde, und da muss doch die Form derselben als posthume Beichte geradezu ungeheuerlich erscheinen. Für dies seltsame Verfahren erscheint auch der Augenblick, in dem die epigrammatische Dichtung eben erst „vom Stein unabhängig geworden, zu den Improvisationen beim Gelag mitbenutzt und so seiner ursprünglichen Bedeutung entkleidet ist“[1], so ungeeignet als nur möglich. Indes wir sind noch in der Lage, deutlichere Spuren einer früheren Benutzung, als die bisher angenommenen, und zwar von künstlerischer Seite verfolgen zu könnnen.

Pausanias beschreibt II, 27 kurz den in Epidauros in seinen Resten wiederaufgefundenen hochinteressanten Rundbau der Tholos, in der er noch zwei Bilder von Apelles' Schulgenossen Pausias, Eros und Methe sah. Diese Zusammenstellung mutet den Leser wie eine Reminiscenz an die Gruppe der Dreifussstrasse an, aber in diesem Punkte lässt sich die Selbstständigkeit dieses Malers nicht in Zweifel ziehen, die Methe, die allein in Betracht kommt, war rein malerisch komponiert. Der Eros trug seltsamerweise eine Leier. Aus den Worten unseres Berichterstatters „*βέλη μὲν καὶ τόξον ἐστὶν ἀφεικὼς Ἔρως, λύραν δὲ αντ' αὐτῶν ἁράμενος φέρει* hat ein feines Ohr den Tonfall eines Epigrammes herausklingen gehört; die Erinnerung an das praxitelische *οὐκετ' ὀϊστεύων, ἀλλ' ἀτενιζόμενος* hat offenbar den gleichen Anteil an seiner Entstehung wie an seiner Entdeckung.[2] Der Maler, der dem Meister des thespischen Eros eine so eigenartige Huldigung entgegenbrachte, seinen Eros gleichfalls die brutalen Waffen mit geistigen vertauschen zu lassen und dem Beschauer darüber in ähnlicher Weise Rede zu stehen, hatte, wie wir glücklicherweise wissen, reichlich Gelegenheit, dieses Werk auf sich wirken zu lassen, da er in Thespiä alte Fresken restaurierte; gerne wüssten wir auch, ob er dort das Konkurrenzwerk seines grossen Landsmannes Lysippos schon sah, von dem wir noch zu sprechen haben werden. Wir wüssten es um so lieber, als wir noch zu erkennen meinen, dass auch Lysippos zu jenen Versen entschiedene Stellung genommen habe, wenn auch in gegensätzlicher Richtung.

Die äusseren Zeugnisse sprechen so bestimmt als möglich für die Gleichzeitigkeit von Werk und Inschrift. Besehen wir nun einmal die Schwierigkeiten genauer, die Sprache und Ton dieser Annahme entgegen-

[1] Reitzenstein, Epigramm und Skolion S. 120.

[2] Studniczka, Zeitschrift für öst. Gymnas. 1886, S. 685. Dagegen Robert, Archäolog. Mährchen, S. 168, Anm.

stellen sollen. Ein Wort der späteren Gräcität wäre eine solche, eine sonst unbekannte Form eines bekannten ist es nicht; unter dem Drucke der metrischen Forderung bilden sich solche Neuerungen leichter von selbst, wenn eine wenig geübte Hand die Feder führt und der reiche Ertrag, den epigraphische Studien zum Thesaurus nachgeliefert haben, enthebt uns hierüber jeder Bemerkung. Aber der Ton soll die ἐπίδειξις verraten, die so bald aufhörte, eine solche zu sein, und dafür soll gerade jener Schlussvers herhalten, der die Nachdichter völlig kalt gelassen hat, während die bildenden Künstler um so lebhafter darauf reagierten. Diese Behauptung hatte bei ihrem Auftreten in der verhältnismässigen Geringfügigkeit des damals bekannten urkundlichen Materials eine derzeit völlig fehlende Entschuldigung, die sie reichlich in Anspruch genommen hat. Wie seltsam berührt uns heute Jahns Hypothese über die nikomacheische Maler-Elegie, unter deren Schutze sie zuerst erschien. Von all dem, was darin verwoben war, hätte das einzige Distichon des Parrhasios auf seinem Heraklesporträt in Lindos vollauf genügt, sie im Keime zu ersticken; aber es war dieser Zeit nun einmal ein nur psychologisch erklärbares Bedürfnis, an Originales nicht zu glauben, das als schwerer Druck auf allen Gebieten der Altertumswissenschaft gleich lastete. Nun sind die Prämissen längst gefallen; diese eine ihrer Folgerungen blieb erhalten, indem man an die Stelle der nicht stichhaltigen Gründe kaum stichhaltigere Redensarten setzte. Doch nein, ein Einwurf von Belang erfordert genauere Prüfung. Die Erklärung des Eros, auf den Gebrauch des Bogens zu verzichten und seine Siege fürderhin durch den Blick zu erringen, klingt polemisch, und wenn sein Meister damit die „artisti anteriori" gemeint hätte, dann hätte er fehlgeschossen und besser gethan, auch statt des Bogens die Augen zu gebrauchen, denn die bildende Kunst hat vor ihm nur ganz vereinzelt Eros als Schützen dargestellt, dieser Typus kommt erst nach ihm zu voller Geltung.[1] Schlechthin unglaublich wäre es freilich weder, dass Praxiteles in Bezug auf typengeschichtliche Forschung nicht auf der Höhe moderner Archäologen gestanden hätte, noch dass er die kommende Entwicklung nicht verausgesehen haben möchte, aber möglich wäre doch auch ein anderes. Wie, wenn diesen Worten die Rücksicht auf die Ahnenreihe völlig ferngeblieben wäre? Aber was sollen sie dann? Zur Feder zu greifen, weil sein Meissel nicht langte, dazu war unser Meister zu sehr Meister. Vielleicht werden wir ihn besser verstehen, versuchen wir ihn einmal als Kind seiner Zeit zu verstehen. Es

[1] Robert a. a. O., Heydemann, Röm. Mitth. II, S. 44ff.

war gewiss nicht bloss Galanterie, wenn er Phrynen das Kompliment machte, sie habe ihn den rechten Eros kennen gelehrt, den er ihr nun als seiner Meisterin zur gütigen Annahme unterbreitete, und war nur ein Fünklein echter Empfindung darin, dann musste er an ein anderes Paar denken, dessen Lage mit der seinigen einige Ähnlichkeit hatte, an Sokrates und Diotima. Wir sagen mit Bedacht, er musste; der Zauber des platonischen Symposion wird doch an dem empfänglichsten der Zeitgenossen nicht versagt haben. Wir folgen einer Spur, auf die wir schon bei Betrachtung des Hypnos stiessen, und schlagen die Rede des Agathon auf, diejenige, welche dem Künstler als solchem etwas bot, allzuviel wohl nicht, aber Künstler lesen eben mit anderen Augen, als Rezensenten und Korrektoren. Hier konnte er also erfahren, wie Eros eigentlich beschaffen sei. Vor allem erfuhr er, dass Eros der Schönste aller sei, von ewiger Jugend und besonderer Zartheit; das war ihm sicherlich nicht neu, aber wenn er da las, es bedürfe eines neuen Homer, diese Zartheit würdig zu schildern, sollte ihm das nicht wie eine Herausforderung geklungen haben? Agathon erläutert diese ἁπαλότης geschickt, indem er darauf hinweist, dass der Gott nicht auf der Erde oder wie die homerische Ate auf den Köpfen der Menschen wandelt, sondern im Innern der empfindsamen Seelen seine Stätte sucht. Davon wusste auch unser Meister zu singen, und er hat davon gesungen. Wir verstehen nun, was seine früher so pretiös klingende Erklärung, er habe das Modell des Eros seinem eigenen Herzen entnommen, bedeuten soll, sie will in direkter Anspielung auf diese Stelle sagen, er fühle sich Homer genug. Besonders sympathisch musste ihm das nun folgende ὑγρὸς τὸ εἶδος sein, das sich mit unserem „geschmeidig" nicht völlig deckt, aber für seine jugendlichen Gestalten ist es das treffendste Wort. Das Friedensmotiv durchzieht Agathons Rede als leitender Grundgedanke. Er scheint sich kaum genug thun zu können in immer neuer Betonung dieser Seite des Gottes, dem alles Gewaltsame fremd sei, und greift sogar zur Leier, um seine allbesänftigende Macht zu preisen. Damit haben wir nun, was wir suchten, das οὐκέτ' ὀϊστεύων, ἀλλ' ἀτενιζόμενος ist mit einem Male klar geworden, vielleicht auch noch ein wenig mehr. Der Stil des ganzen Epigrammes spiegelt den starken Eindruck wieder, den diese prächtige Imitation „gorgianischer Epideixis" auf unseren Meister gemacht hat, und man begreift nach dieser Einsicht noch besser, warum man es ihm mit dem Schlagworte epideiktisch so entschieden absprechen zu müssen glaubte. Die Erkenntnis seiner Echtheit ist für das Verständnis der Erosschöpfung nicht unwichtig, sie ist aber auch für Praxiteles nicht belanglos.

Persönliche Äusserungen sind dies für die historische Forschung niemals, und es ist die einzige authentische, die wir von ihm besitzen. Aber selbst wenn wir nicht noch die Spuren dieses Zusammenhanges klarlegen könnten, es müsste doch von vornherein als selbstverständlich betrachtet werden, dass die litterarische Bewegung, die das Erosthema auf die Tagesordnung des geistigen Lebens gestellt hat, und die künstlerische Durchbildung desselben, die fast gleichzeitig erfolgt, nur im Zusammenhange erfasst werden können. Ebensowenig als der thespische Eros des Praxiteles eine Gelegenheitsschöpfung war, und sich doch den Anschein einer solchen gab, ebensowenig war das platonische Symposion, das mit gleichem künstlerischen Takt diesen Schein wahrt, die frohe Improvisation einer glücklichen Stunde. Das grosse geistige Turnier, zu Ehren des Gottes mit so unvergleichlicher Kunst dargestellt, bot seinen hellenischen Lesern das idealisierte Bild einer sehr realen Gelehrtenfehde. Der Autor konnte mit Recht voraussetzen, sein Publikum werde jeden der mit sicherer Hand geführten Hiebe mit dem gleichen künstlerischen Behagen begleiten, mit dem er erteilt ward; die litterarische Arena blieb Faustkämpfern damals noch verschlossen. Dies Schauspiel hat unseren Meister so lebhaft ergriffen, dass er den Zuschauerraum verliess und den Kampfplatz betrat, um die Rechte seiner Kunst, derer man dabei ganz vergessen hatte, zu Ehren zu bringen. Er kam, wie der platonische Alkibiades, der nach all den Reden doch nicht verspätet in das Symposion einbrach, und hat wie jener den Kranz von seinem Haupte auf Agathons Haupt gedrückt. Die Gestalt seines unglücklichen Zunftgenossen, des enthusiastischen Trägers der Erzählung, erscheint durch ihn in fast prophetischem Licht. Wir begreifen, wie er als nachgeborener Teilnehmer dieser hohen Versammlung für einen Augenblick selbst zum Dichter ward. Seine Verse zeugen von echtem lyrischen Talent, sie sind des grössten Lyrikers der hellenischen Plastik nicht unwürdig. Aber weder um ihrer selbst, noch um seinetwillen haben sie im Altertum Beachtung gefunden: das Interesse an der Hetäre von Thespiä hat ihnen die Unsterblichkeit verliehen. Sie wurden der Ausgangspunkt der Phrynelegende, für die es an Ort und Stelle noch weitere Wahrzeichen gab. Uns ist der Erweis ihrer Echtheit noch aus einem besonderen Grunde willkommen. Phidias hat man jüngst wegen des schlechten Hexameters, den er an die Basis des olympischen Zeus schrieb, einen Banausen gescholten, mit dem attische Granden keinerlei näheren Umgang pflegen konnten. Die korrekt gebauten Verse der thespischen Basis sind litteraturfähig geworden; da darf man doch der Hoffnung Raum geben, dass auch so strenge Richter

die aus denselben sich ergebende Annahme zulassen werden, Praxiteles, der noch dazu guter Leute Kind war, habe in seiner Weise, die doch immer die Weise eines Künstlers blieb, an der geistigen Bewegung, die seine Zeit beherrschte, regen Anteil genommen.

Von dieser Statue selbst erfahren wir durch unsere Berichterstatter nichts weiter, als dass sie von pentelischem Marmor war, und ein paar Worte über ihre Geschichte. Sie blieb nicht das einzige praxitelische Werk in Thespiä, ein Marmorbild der Aphrodite mit einer gleichfalls marmornen Porträtstatue der Phryne gepaart, sah noch Pausanias, und diese drei Bildwerke umschliesst ein einigendes Band, aber die ausgedehnte Wirksamkeit, die man ihm für die Heimat seines Liebchens zugemutet hat, wird er doch kaum entfaltet haben; die Thespiaden, auf die man sich hierfür beruft, beweisen es aus dem einfachen Grunde nicht, weil sie apokryph sind,[1] und

[1] Man hat sich gerade in letzter Zeit vielfach mit den „praxitelischen" Thespiaden beschäftigt, über ihre Bedeutung, ihr Material, über das Decennium ihrer Entstehung, über ihre Rivalinnen geforscht und sie mit hoher Zuversicht unter unserem Kopienmaterial wieder entdeckt, ohne sich zu fragen, ob sie auch als praxitelisch bezeugt seien. Wozu auch? sie stehen ja so in Overbecks Schriftquellen und in dessen Quelle, Brunns Künstlergeschichte. Darnach hiess es: „Plinius erwähnt bekanntlich ein praxitelisches Werk Thespiades, einmal unter den Bronzen, einmal unter den Marmorwerken," wobei höchstens gelegentlich im Vertauschen der Zahlen der Overbeckschen Citate (wie im Original dieser Anführung) ein Ansatz zur Selbständigkeit konstatierbar wäre. Aber praxitelische Thespiaden erwähnt nicht Plinius zuerst, sondern Brunn; noch Visconti kannte bloss solche des Kleomenes, und die bis heute kursierende Vermutung, diese wären eine Kopie nach jenen gewesen, ist eine Konzession der ablösenden Hypothese an die abgelöste. Die Überlieferung verträgt sich mit der einen so wenig wie mit der anderen. Dies eingesehen zu haben ist das nicht gewürdigte Verdienst Otto Jahns, dessen klare und scharfe Auseinandersetzung, Rhein. Mus. 1854, S. 318, Anm., mir jedoch erst als erwünschte Bestätigung zur Kenntnis kam. Ich will es mir darum nicht versagen, die Sachlage noch einmal kurz darzulegen. Die erste Erwähnung der Thespiaden giebt Cicero in Verrem IV, II, 4 = Ov. No. 1209. Er sagt uns nur, dass sie Mummius mit vielen anderen profanen Bildwerken aus Thespiä weggeführt habe, als er den geweihten Eros des Praxiteles unberührt liess, und dass sie beim Felicitastempel stehen. Die grosse öffentliche Sammlung daselbst empfiehlt er a. a. O. 57, 126 in erster Reihe den Kunstfreunden, die keine solche Privatgalerie haben wie Verres. Wie dieselbe zu stande kam, wissen wir. Es war ein kleiner aber auserlesener Teil der ungeheuren Beute, die Mummius aus dem Achäerfeldzuge mitgebracht hatte und freigebig nach allen Richtungen hin verteilte. Darüber und auf welch schlaue Weise ihm von seinem Kollegen Lucullus der Teil abgenommen und in dem von diesem geweihten Felicitastempel und der anstossenden Halle aufgestellt wurde, vergl. Urlichs 13. Programm des v. Wagnerschen Kunstinstitutes S. 14. Unter diesen Schätzen befanden sich auch einige praxitelische Bronzen, darunter eine hochgepriesene Aphrodite, von denen uns Plinius 34, 69 = Ov. 1208 berichtet, sie seien im Brande unter Claudius zu Grunde gegangen. Es wäre zum mindesten interessant, den oder die alten Standorte zu erfahren, woher Mummius dieselben entführt hatte, aber unser Bericht schweigt davon. Im Marmorbuche 36, 39 = Ov. 1210 erwähnt Plinius der Thespiaden als einst in der gleichen Sammlung befindlich, ob sie den

die Basis mit seinem Namen haben wir bereits der dritten Generation zugewiesen. Aber schon in der nächsten war es wieder dem grössten Bildhauer seiner Zeit vergönnt, für Thespiä zu arbeiten, der praxitelische Eros bekam in dem bronzenen des Lysippos einen gefährlichen Rivalen, und der bedeutendste der Söhne Lysipps, Euthykrates, schuf für den gleichen Ort seine bronzenen Thespiaden[1] und im gleichen Material die Jagd Alexanders des Grossen, in der man ein Seitenstück zu der in Delphi aufgestellten Löwenkampfgruppe seines Vaters vermuten muss.[2]

Die Verherrlichung Alexanders giebt uns einen deutlichen Hinweis, wo wir den Anlass zu dieser Mehrung der thespischen Kunstschätze zu suchen haben. Die Thespier besassen die Gunst des Königs seit dessen Regierungsantritt in hohem Maasse, da sie ihm zur Niederwerfung Thebens nach Kräften beigestanden hatten. Es spricht ein königlicher Sinn nicht bloss aus dem Entschlusse, ihre Treue mit Kunstschätzen zu vergelten,

---

Brand überdauert haben, wissen wir nicht, das Gegenteil anzunehmen liegt mindestens nahe. Aus der Stelle selbst erfahren wir des weiteren nur, dass sie aus Marmor gewesen sind und ganz besonders gefielen, eine davon hat sich nach Varros Bericht sogar das Herz eines römischen Ritters erobert; wichtiger aber ist die Erwähnung des Pasiteles, die für deren Verbreitung durch Kopien eine gute Bürgschaft gewährt. Der Schluss von derselben Sammlung auf ihre Identität mit den praxitelischen Bronzen verlangt keine Widerlegung, er sagt uns bloss, dass man einst gerade so Kunstgeschichte gemacht hat, wie man sie jetzt noch macht.

Plinius wusste den Namen des Meisters dieser Thespiadengruppe nicht mehr, das zeigt noch der schlechte Platz, den er ihnen in seinem Buche eingeräumt hat, Varro und Pasiteles wohl auch nicht. Bei Mummius' bekannter Manier ist dieser Umstand leicht zu erklären. Es wird kaum aussichtslos sein, ihren Spuren in der monumentalen Überlieferung nachzugehen, uns ist es hier verwehrt; damit sind wir aber zugleich der Mühe überhoben, die An- und Aussprüche des neuesten Entdeckers praxitelischer Meisterwerke in Erwägung zu ziehen.

Während des Druckes kommt uns das Buch „The elder Pliny's chapters on the history of art" von Jex-Blake und Sellers zur Hand. Wir finden da S. 211 die marmornen Thespiaden von jenen praxitelischen Bronzen glücklich geschieden, aber diese Erkenntnis hindert die Erklärerin weder daran, diese für Werke des Praxiteles zu halten, noch an der Identifizierung mit der vatikanischen Musengruppe, obgleich dieselbe von ihrem Autor gerade mit dem Hinweis auf deren ausgesprochenen Bronzecharakter begründet wurde. Diese kleine Probe mag uns zugleich entschuldigen, wenn wir von der dort reich und bequem gebotenen Gelegenheit einer Polemik über hier behandelte Themen keinen weiteren Gebrauch machen.

[1] Arch. Jahrb. IX (1894), S. 165f. Ich ersehe aus den sorgfältigen litterarischen Nachweisen Löwys, Inschr. gr. Bildh. zu No. 344, dass bereits Rayet die Thespiaden des Euthykrates in Thespiä gegen Detlefsen und den Bambergensis verteidigt hat (Mon. de l'art antique zu V, Tf. 9 u. 10). Sein Versuch, diese bronzenen Thespiaden mit den marmornen namenlosen des Mummius zu identifizieren, ist wohl verfehlt, doch er schliesst die Verwerfung der Brunn-Overbeckschen These in sich und hätte auch darum meinerseits frühere Beachtung verdient.

[2] Loeschcke, Jahrb. d. arch. Inst. III (1888), S. 189ff.

sondern auch aus der Wahl der Aufgaben, die er dem Atelier seines Hofbildhauers gestellt hatte. Indem er den Thespiern zu den erneuten Bildern ihrer liebsten Götter auch das Denkmal seiner Errettung aus grosser Gefahr stiftete, hat er seine Dankbarkeit auch auf diese mit eingeschlossen.

Hängt mit dieser Neuausschmückung der wiedererstandenen Stadt auch die ungefähr gleichzeitige bereits erwähnte Thätigkeit des Pausias zusammen? Zu restaurieren muss es damals wohl auch Gelegenheit gegeben haben. Wenn wir auch auf den Namen des Meisters der marmornen Thespiaden verzichten müssen, es ist nicht unwahrscheinlich, dass, wie man vermutet hat,[1] die kleinen Musenstatuen, die Pausanias im Musentempelchen erwähnt, zum Ersatz für sie gemacht worden sind; so wüssten wir auch gern den des Meisters einer Athena Ergane mit nebenstehendem Plutosknaben, den unser Perieget zu notieren für gut fand, aber seinen Abschreibern ging er verloren.

In der ersten Kaiserzeit ist das Versäumnis des Mummius nachgeholt worden, der Eros ging, mit Zurücklassung seiner Basis, zunächst nun für kurze Zeit nach Rom. Er stand dort schon zur Regierungszeit des Tiberius, Claudius erstattete ihn wieder, Nero holte ihn endgültig und stellte ihn in die Scholae Octaviae, mit der er im Jahre 80 verbrannte.[2] Pausanias kannte ihn nur aus der Kopie des Menodoros, die statt des entführten Originales zurückblieb. Wahrscheinlich trug diese Kopie eine sie als solche beglaubigende Inschrift.[3] In einer ganz späten Quelle finden wir noch die Nachricht, man habe seine Flügel zum Nachteil seiner Schönheit vergoldet. Unglaublich ist sie nicht, ein ähnliches Experiment hat Nero auch an einem von ihm sehr geliebten lysippischen Werke verübt.

Der erste Versuch, die beiden thespischen Eroten monumental wiederzugewinnen, geht auf Visconti zurück. Unternommen ist er mit jener „edlen Zuversicht der alten Artisten", die das Heroenzeitalter unserer Wissenschaft auszeichnet. In der Besprechung des Torso von Centocelle[4] wird zunächst der Gedanke hingeworfen, sowohl diese Figur, von der ihm zwei weitere Kopien bekannt waren, wie der Eros Bogenspanner, von dem er zahlreiche Repliken kannte, seien auf Praxiteles zurückzuführen. Den berühmteren thespischen sucht er in dem letzteren, der erste könnte auf

[1] M. Mayer, Ath. Mitth. (17) 1892, S. 264.

[2] Pausanias IX, 27, 3, Strabo IX, p. 410, Plinius 36, 22 = Ov. Schriftqu. 1249, 1250, 1252. Die Strabostelle scheint trotz Roberts Widerspruch a. a. O. S. 169 gegen Benndorf a. a. O. S. 70, zu erweisen, dass zu seiner Zeit die Statue bereits in Rom stand.

[3] Vergl. Löwy No. 377.

[4] Mus. Pio Clementino I zu Tf. XII.

das Exemplar von Parion zurückgehen. Nachträglich bemerkt er das Hindernis, welches das Epigramm seiner Zuweisung des Bogenspanners bietet; kurz entschlossen wird derselbe nun für den lysippischen in Anspruch genommen, und obschon da der Eros von Centocelle nicht weiter erwähnt wird, so hat man doch Viscontis Ansicht allgemein und wohl richtig dahin interpretiert, dass dieser in die freigewordene erste Stelle vorzurücken habe. Nach vielen kritisch-exegetischen Kreuz- und Querfahrten sind wir heute glücklich auf dem viscontischen Standpunkt wieder angelangt. Der Torso von Centocelle ist der jüngste Kandidat für den praxitelischen, der Bogenspanner der einzige für den lysippischen Eros von Thespiä. Wir wollen uns für einen Augenblick mit dem letzteren beschäftigen. Er ist allen bekannt, die auch nur das Landläufigste an antiken Kunstwerken kennen; der flüchtige Besucher von Antikensammlungen hemmt seinen Schritt vor dieser Figur und überlässt sich für einen Augenblick ihrem Zauber. Es ist kein Kleines, wenn ein Kunstwerk nach Jahrtausenden so unmittelbar wirkt wie am Schöpfungstage, dass es der Krücke des Kommentares nicht bedarf. Seine hohe Wertschätzung im Altertume drückt sich beredt in den Ziffern des Replikenverzeichnisses aus, an welche keine der übrigen Erotenbilder auch nur annähernd heranreicht.[1] Ein berühmter Meistername —

[1] Das letzte bei Schwabe, Observationum archaeologicarum particula I (Dorpat 1868), genügt derzeit nicht mehr. Das folgende soll bloss provisorischen Charakter haben, die in Klammern beigefügten Buchstaben sind die des Schwabeschen Verzeichnisses. Variation I zeigt den Bogen von Herakles entlehnt, vergl. Friederichs, Amor mit dem Bogen des Herakles, Berlin 1867, Variation II weist Änderungen in der Stellung auf, die der bequemeren Anpassung an die Marmortechnik entsprungen sind und an die analoge Erscheinung bei den Sauroktonosrepliken erinnern. Zugehörig sind die Köpfe 1—6, 13, 23, bei 29 aufgesetzt, aber zugehörig, bei 7 von einer anderen Replik. Nicht sicher zugehörig 15, 25, 28, 14 (Kopf des Knaben mit der Gans), Torsi No. 16—22.

1) Rom, Museo Capitolino, Helbig, Führer No. 426, Clarac 352,7 R. (F)
2) Paris, Louvre, Fröhner No. 329, Clarac 142,3 R. (O)
3) Kopenhagen, Sammlung Jacobsen, Ny Carlsberg Glyptothek No. 1051b; gutes Exemplar.
4) Brocklesby-Park, Michaelis No. 113, abgeb. Visconti Mus. Worsleyan. Tf. 19, 3.
5) Rom, Villa Albani, Helbig, Führer No. 736, Clarac 354,8 R., stark restauriert. (A)
6) Rom, Vatikan, Gall. Chiaramonti, Helbig, Führer No. 95, stark restauriert. (T)
7) Berlin, Ant. Skulpt. No. 138. (B)
8) Paris, Louvre, Fröhner No. 327. Einst bei Campana. Abgeb. d'Escamps Tf. 10, gute Arbeit.
9) Einst Collection Demidoff, Clarac 357,7 R. (H)
10) Collect. Giustiniani, Clarac 352,1 R. (L)
11) Einst bei F. Thirsch. (S)
12) Sammlung Despuig, Hübner No. 702, schlechte Wiederholung.
13) Venedig, Museo Archeologico, Dütschke V, No. 99, Conze A. Z. Bd. 30, S. 84. Ziemlich plumpe Dekorationsfigur.

das ist die beinahe decidierte Forderung dieser Zahl und der Ausschluss des berühmtesten Erosbildners giebt ihr fast von vornherein eine bestimmte Direktive.

Der Reiz des Werkes ruht in seinem Motiv, eine so glückliche und zugleich so einfache Lösung verrät einen grossen Meister. Eros als Bogenschütze, dies war die naheliegende Fassung des künstlerischen Gedankens, sie sagt alles und das wirkt allezeit trivial; der Gott, der in die Ferne

---

14) Paris, Louvre, Fröhner No. 328, Clarac 142,7 R. Gute Arbeit. (N)
15) Castle Howard, Michaelis, Anc. Marb. of Gr. Br. No. 7, Clarac 359,2 R. (G)
16) Rom, Vatikan, Gall. dei candelabri. (V)
17) Rom, Lateran, Benndorf-Schöne No. 224. (M)
18) Rom, P. Patrizi, Matz-Duhn No. 253. (P)
19) Venedig, Museo Archeologico, Dütschke V, No. 201. Schlecht erhalten.
20) Florenz, Giardino Torrigiani, Dütschke II, No. 457. Mittelmässige Arbeit.
21) Paris, Louvre No. 1776.
22) London, British-Museum.

I. Variation (mit Löwenfell).

23) London, British Museum, Anc. Marb. of Br. M. X, pl. 21, Clarac 358,7 R. (D)
24) Petersburg, Guédéonow No. 342, einst im Museo Chiaramonti. (R)
25) Venedig, Museo Archeologico, Dütschke V, No. 166, Clarac 360,3 R. (W)
26) Pawlowsk, Stephani, Antiken zu Pawlowsk No. 5, Clarac 355,7 R.

II. Variation.

27) Rom, Vatikan, Gall. Chiaramonti XXVII, No. 653. Beide Füsse berühren ganz den Boden, die Knie sind stark eingeknickt. (U)
28) Wilton House, Michaelis, Anc. Marb. of Gr. Br. No. 124, Clarac 357,8 R. Der linke Fuss ist auf eine Unterlage gestellt und die Bewegung verengt.
29) London, British Museum, Anc. Marb. of Br. M. XI, pl. 36, Clarac 357,6 R. Die Armbewegung erscheint aufs äusserste verengt. (E)

Ob das aus Spanien stammende Exemplar einst im Besitze des Fürsten von Canino, dann bei Pourtalès Dubois, Gall. Pourtalès No. 37, mit einem der früher genannten identisch sei, kann ich nicht entscheiden.

Köpfe.

1) Berlin, Ant. Skulpt. No. 152. (C)
2) Blundell Hall, Michaelis a. a. O. p. 371, No. 193. Sehr gut erhalten.
3) Kopenhagen, Sammlung Jacobsen a. a. O. No. 1088, p. 240.
4) Rom, Sammlung Baracco, Matz-Duhn I, No. 298, p. 79.
5) London, British Museum, Photographie bei Mansell.
6) Dresden, Hettner[4] No. 189.

Relief.

Sarkophag in Kephisia, Robert, Die antiken Sarkophag-Reliefs II, Tf. III, Fig. 9b.

Gemmen.

Berlin, abgeb. bei Furtwängler, Beschreibung der gesch. Steine No. 1603.
Berlin, abgeb. bei Furtwängler, Beschreibnng der gesch. Steine No. 3701.
Petersburg, abgeb. bei Friederichs: Amor mit dem Bogen des Herkules, Berliner Winckelmannsprogramm 1867.

Die bei Reinach, Pierres gravées pl. 36 nach Gori I, 74[1], abgebildete Gemme ist eine offenbare Fälschung.

spähend, die Saite seines Bogens anspannt, löst in der Seele des Beschauers einen analogen Vorgang aus. Man glaubt in der künstlerischen Überlegung, die zu der Wahl des vorbereitenden Moments führte, den Athletenbildner wiederzuerkennen, dem seine Traditionen den rechten Weg wiesen. Auch dieser wackere Kämpe soll als solcher geschildert werden, ohne dass das Handgreifliche Ereignis wird. Freilich für die Vorstellung eines späteren, in die Mysterien des Eros tiefer eingeweihten Meisters war das zu wenig. Soll Eros sich nun einmal damit abgeben, einen Bogen zu spannen, so kann es nur der des Herakles sein. So warf er denn über den stützenden Baumstamm, dessen er für seine Marmorkopie des Bronzeoriginales bedurfte, ein Löwenfell, lehnte eine Keule daran, und er hat begreiflicherweise auch seine Gläubigen gefunden. Dass er sie selbst noch unter den modernen Archäologen fand, ist weniger begreiflich, denn darüber, dass Stützenzierden für die Erklärung von Originalen keine rückwirkende Kraft haben, sollte man billigerweise einig sein. Aber man hat die Grösse des Bogens als für den Knaben nicht recht passend beanstandet, und darin eine Andeutung gefunden, die jener weise benutzt habe; dagegen soll einfach erinnert werden, nur die Gesetze der Linienführung waren hier maassgebend, nicht die Vorschriften des Reglements. Wer war nun der Athletenbildner, den die professionellen Erosbildner vergeblich zu meistern versuchten? Der Name Lysipp schwebt auch jetzt noch auf allen Lippen, der Vergleich mit seinem Apoxyomenos drängt geradezu auf ihn. „Die Statue erinnnert in der Stellung, in den Proportionen wie in der naturwahren Charakteristik der Haut auffällig an die Kunstweise des Lysippos“ (Helbig, Führer, I, S. 330), „. . . die Bewegung ist von schönem Rhythmus; das schwankende Stehen auf beiden Füssen erinnert sehr an den Apoxyomenos des Lysipp; die Formen, besonders der Brust, erscheinen ebenfalls Lysipp verwandt“ (Furtwängler in Roschers Lex. I, S. 1362), und selbst was E. Löwy als einen für diesen Meister besonders charakteristischen Zug mit Recht in Anspruch genommen hat, „dass die freie Entwicklung der Brust durch den vorgehaltenen Arm verdeckt wird“, wiederholt sich auch hier. So fügt sich denn Glied an Glied zur geschlossenen Kette des Indizienbeweises ineinander, und es werden wohl wenige der allgemein angenommenen Rückführungen eine stärkere Bürgschaft ihrer Richtigkeit in sich tragen. Die Zahl und Art der Kopien scheint die Annahme, das Werk habe bereits in früher Zeit in Rom gestanden, zu begünstigen, jedenfalls kann man dagegen die Erwähnung durch Pausanias nicht geltend machen, der hier offenbar nur berichtet, was er an Ort und Stelle hörte.

Mit der Einstellung des Bogenspanners in die kleine Reihe der der monumentalen Überlieferung bisher abgerungenen lysippischen Werke ist gewiss ein wesentlicher Fortschritt in der Erkenntnis seiner Eigenart gegeben. Für uns liegt seine Bedeutung in der nicht misszuverstehenden Stellungnahme zu dem Werke seines Vorgängers. Die resolute Antwort auf das *οὐκέτ' ὀϊστεύων* lässt keinen Zweifel, er fühlte sich der ihm aufgetragenen Rivalenrolle vollkommen gewachsen. Dies Selbstgefühl wäre nur zu berechtigt, wenn es dem Eros von Centocelle gegolten hätte.

Eine immerhin stattliche Replikenreihe[1] hebt zwar auch dieses Werk über das Niveau des Alltäglichen und lässt das geradezu wegwerfende Urteil, das von so mancher Seite gegen ihn gefällt war, mindestens ebenso subjektiv begründet erscheinen, wie die Ausbrüche enthusiastischer Verehrung, die ihm den Namen des Genio del Vaticano gaben, und die man an Ort und Stelle noch gar oft aus zartem Frauenmund vernehmen kann. Die Repliken lehren ihn uns überdies genauer kennen, sie sagen uns, dass er in der linken Hand den Bogen, in der Rechten eine gesenkte Fackel trug; es hat für das Original wenig zu bedeuten, wenn die Ausführung dieser Fackel einmal unterblieb und noch weniger fast, wenn die Flügel wegfielen, was bei Erostypen aller Epochen gelegentlich vorkommt; weit mehr sagen die Stützen, einerlei, welche Embleme sie tragen. Sie erweisen ein Bronzeoriginal; dazu stimmt die Formenbehandlung im grossen wie im kleinen, damit ist allein seine Kandidatur für den thespischen Eros eine unmögliche und jede eingehendere Bekämpfung derselben erlässlich. Die andere Frage, ob er überhaupt praxitelisch ist, lässt sich gesondert leichter behandeln, denn nur die allerdings sehr nahe liegende Vorstellung, der Widerhall der thespischen Figur müsse auch monumental vernehmlich zu uns herüberklingen, hat nach so vielen missglückten Versuchen immer von neuem auf diese Figur zurückgelenkt. Aufdringlich ist sein praxitelischer Charakter keineswegs, dazu ist er zu oft und zu entschieden von urteilsfähiger Seite verleugnet worden, unter anderen auch von jenem Gelehrten, der schliesslich am eifrigsten für ihn Partei nahm. Aber die Ausführungen Furtwänglers in Roschers mythologischem Lexikon, S. 1361f., sind weit stichhaltiger, als die Palinodie in seinen „Meisterwerken", a. a. O.; evident ist namentlich auch der dort modifizierte Hinweis auf enge Berührung mit Werken der peloponnesischen Schule, wenn ich gleich eher an ein

[1] Furtwängler, Meisterwerke S. 541f., zählt 11 Exemplare (die Nummer des Berliners ist 139). Von einem zwölften, das sich im Museum von Mitau befindet und aus Kyme stammt, machte mir Loeschcke Mitteilung.

Wiederanknüpfen etwa in alexandrinischer Zeit denken möchte. Doch nach der positiven Seite hin wollen wir uns hier gerne für weitere Belehrung empfänglich halten, der wir für diesen Eros mit der Fackel noch bedürfen; den Eintritt in den Kreis der jugendlichen Gestalten unseres Meisters aber können wir ihm kaum energisch genug versagen. Fehlt es ihm doch völlig an dem fesselnden Schwunge der Linienführung, der hier alle beherrscht, und die träumerisch selige Stimmung, die sie erfüllt, steht zu seinem süsslich sentimentalen Wesen in vollem Gegensatz. Es ist derselbe elegische Hauch, der über den Gestalten der polykletischen Schulfolge lagert, nur stärker als sonst verdichtet.

Ehe wir den Versuch wagen dürfen, die Zahl der Kandidaten für den thespischen Eros um eine zu vermehren, wird es vielleicht geraten sein, einen Blick auf die Nachrichten von den übrigen praxitelischen Erosbildern zu thun.[1] Wir hören noch von dreien, eines zweiten marmornen in Parion an der Propontis gedenkt Plinius; Cicero erwähnt eines dritten aus Privatbesitz in Messana stammenden, den sich Verres in unrechtmässiger Weise angeeignet habe, und über einen bronzenen ergiesst Kallistratos die volle Schale seiner wässerigen Rhetorik. Am einfachsten erledigt sich der Eros des Verres. Der würdebewusste Konsular thut, als ob ihm aus Anlass des Prozesses einige Kenntnisse über griechische Künstler zugeflogen wären, die sonst ganz anderer Leute Sache seien, und bezeichnet diesen Eros als eiusdem modi wie den thespischen, also als Variation oder Replik, die natürlich den hohen ihr beigelegten Wert nur haben konnte, wenn sie aus dem Atelier des Meisters selbst stammte. Eine gewisse Bürgschaft für ihre Echtheit scheint das treffliche Brüderpaar aus Cibyra, die geriebenen fachmännischen und diensteifrigen Agenten des Verres, zu bieten, aber auch der Umstand, dass dieses Werk schon viele Jahre vorher von Claudius Pulcher für die Kunstausstellung, die er als Ädil auf dem Forum auszurichten hatte, seinem sicilischen Eigentümer entlehnt wurde, spricht für hohe Wertschätzung. Damals musste die Kunstkennerschaft der ewigen Stadt von ihm Notiz genommen haben, es war kurz vor den Tagen der Pasitelesse und Varros, aber dennoch lesen wir bei Plinius von ihm, er erscheint mit dem thespischen geradezu in Eins verschmolzen; doch löst eine leichte Änderung, die auch den Satzbau verbessert, die ganze Schwierigkeit und verleiht uns eine neue Gewähr seiner Echtheit.[2] Die Phryne-

[1] Overbeck, Schriftqu. 1262—1265.

[2] Ich schlage vor 36, 22 vor ille ein et einzuschieben und zu lesen: Eiusdem est et Cupido obiectus a Cicerone Verri et ille propter quem Thespiae visebantur, nunc

legende lässt es als blossen Zufall erscheinen, dass gerade der Eros aus dem Atelier des Meisters den Weg nach Thespiä fand, seine Verse hingegen muten uns an, als ob doch ein wenig Vorherbestimmung dabei im Spiele gewesen wäre. Die Thespier hatten das höchste Interesse, gerade diesen Gott, den sie in Urzeiten schon in einem rohen Stein verehrten und mehr verehrten als alle anderen, in der schönsten künstlerichen Gestaltung zu besitzen, und die Thespierin Phryne, der er doch seine volle Gnade angedeihen liess, wird gewiss die Tradition ihrer Heimat nicht verleugnet haben. Pausanias fügt seinem Bericht über den uralten Eroskult zu Thespiä hinzu, dass in diesem Punkte die hellespontischen Parianer den Thespiern nichts nachgaben; dass auch sie einen praxitelischen Eros ihr eigen nannten, sagt er nicht, hier bietet uns Plinius die willkommene Ergänzung. Wie früher Phidias den Athenern ihre Parthenos, den Olympiern ihren Zeus, Polyklet den Argivern ihre Hera, später Lysippos den Korinthern ihren Poseidon, den Rhodiern ihren Helios schaffen musste, so verlangten auch diese Kleinstädter für ihre Hauptgottheit nach dem besten Meister; sie haben gleichfalls das Glück gehabt, den richtigen zu treffen. Der Eros von Parion war trotz seiner grösseren Entfernung vom Centrum der hellenischen Welt kaum weniger berühmt als der thespische, ja, wenn wir Plinius' Worte auf die Goldwage legen dürften, wäre er sogar der berühmtere gewesen, aber der nennt ihn wohl „par Veneri Cnidiae nobilitate" darum, weil er diese Parität so bequem auf die Schändungsgeschichte ausdehnen konnte, deren Held, der Rhodier Alektas, uns unbekannt ist. Diese interessante Sache entschädigt uns kaum für den Mangel einer weiteren Andeutung über die Gestalt des Gottes. Wir erfahren nur, dass er gleichfalls waffenlos war und erschliessen aus der Rubrik sein Material: Marmor. Der Epigrammenkranz, der seinem Bruder gewunden war, fehlt hier völlig, und Starks Versuch, ihm eines zuzuschreiben, gilt mit Recht als missglückt. Starks Ausgangspunkt war das plinianische nudus, welches er als spezielles

in Octaviae scholis positus, eiusdem et alter nudus in Pario colonia Propontidis. Dafür spricht vor allem: Cicero hat dem Verres nur jene praxitelische Statue vorwerfen können, die dieser sich angeeignet hatte, keinesfalls den bei dieser Gelegenheit beispielsweise erwähnten thespischen Eros. Ferner das zweite eiusdem et ist so erst erträglich. Aber das hierauf folgende ‚alter' kann sich nur auf einen zweiten und nicht auf einen dritten beziehen. Das erklärt nun, warum das et ausgelassen wurde, an und für sich ist das alter nudus ganz verständlich. Der thespische ist der eine nudus, d. h. γυμνός, waffenlose, was alle Welt aus dem Epigramm kannte, der von Parion der andere. Von dem des Heius fand das Plinius nicht notiert. Gewöhnlich fasst man das nudus allerdings im Gegensatz zu dem thespischen, das ist jedoch gründlich verkehrt.

Charakteristikon dieses Eros betrachtete. Da musste er denn fast notwendig in einem Epigramm der Anthologie mit der Überschrift *εἰς Ἔρωτα γυμνόν*[1] die rechte Fährte erblicken. Es lautet in freier Übertragung:

Froh lacht der Gott, seht, er hält
Weder Pfeil noch Bogen,
Nur ein kleines Blümlein vom Feld
Und einen Fisch aus den Wogen.
Was das bedeute künd' ich Euch an:
Erd' und Meer ist ihm unterthan.

Dies reizende Gedichtchen mag man als Muster seiner Gattung hinstellen, vielleicht dient es auch ein wenig, den Gegensatz derselben zu dem echten Aufschriftstil klar zu machen, aber sicher unbrauchbar ist es für den ihm zugemuteten Zweck. Wir können uns sein Erosbild, in dessen Existenz wir keine Zweifel zu setzen brauchen, nur in den Formen der archaischen Kunst vergegenwärtigen, darauf deutet das dort konventionelle Lächeln — die hellenische Plastik hat nur satyresken Gestalten Heiterkeitsausbrüche verstattet — sowie die Manier, die Attribute förmlich zur Legitimation vorzuweisen. Ernsteren Anspruch auf Authentizität erhebt der Eros auf den Münzen von Parion, um die sich bereits eine ganze Litteratur angesammelt hat.[2] Sie zeigen den Gott mit dem linken Arm an einen Pfeiler gelehnt, den Kopf nach links wendend, der rechte Arm ist gesenkt, zu seinen Füssen steht ein kleines Hermenbild. Das Stützmotiv wie die Wendung erinnern bestimmt an unseren Meister und machen es durchaus wahrscheinlich, sein gefeiertes Werk als inspirierend anzusehen, indes Fleisch und Blut kann dieses Eidolon der Münzen nur gewinnen, wenn es mit seiner Hilfe gelingen sollte, eine statuarische Replik zu erkennen. Es hat nun auch Benndorf auf den unter dem Namen des Genio Borghese bekannten Eros des Louvre als mit dem Münzbilde im wesentlichen übereinstimmend hingewiesen und demnach in diesem eine Kopie der praxitelischen Statue erkennen wollen; Furtwängler hat diese Hypothese weiter gesponnen. Sie hat auf den ersten Blick viel bestechendes. Winckelmanns begeistertes Lob, das ihm die visionär geschaute Schönheit der Engel zuspricht, ward seinen Erklärern zum Anlass,

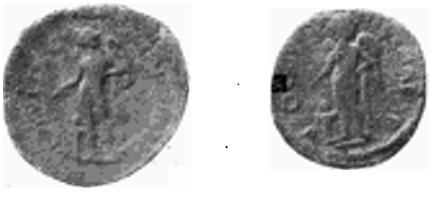


Fig. 36. Münze von Parion.

[1] Anth. Gr. III, 133, 94 (Planudea IV, 207).

[2] Bursian, De Praxitelis Cupidine Pariano, Jena 1873, vergl. Furtwängler in Roschers myth. Lex. I, S. 1358f. und Meisterw. S. 569f., Benndorf a. a. O. S. 74.

Fig. 37. Eros Borghese.

in ihm den thespischen Eros zu erblicken. Es wäre kein Wunder, wenn er nun in dem sonderbarsten aller Chassez-croisez an die zweite Stelle rückte. Praxitelische Elemente sind in dieser Gestalt unverkennbar, sie nötigen

indes nur eine Einwirkung seiner Schöpfungen hier anzunehmen; die Ähnlichkeit mit dem Münztypus ist keineswegs schlagend und könnte leicht mehr zufälliger Natur sein, was eine einfache Probe wahrscheinlich macht. Zum Vergleiche mit dem Münzbild ist schon früher die Relieffigur eines korinthischen Spiegels herangezogen worden, es wurde geradezu dadurch verständlich gemacht. Vergleichen wir aber nun Relief und Statue miteinander, so genügt ein Blick, um ihre völlige Verschiedenheit zu erkennen. Dort bedingt das Stützmotiv den Aufbau, der Kopf neigt sich wie auf der Münze nach links, hier spielt es eine sekundäre Rolle (der Kopf ist nach rechts zurückgeworfen) neben der Aktion, der Restaurator hat sie wohl richtig durch die Beigabe eines Bogens interpretiert, was der alte Flaminio Vacca, der sie einen Apoll, aber mit Flügeln, nannte, in seiner Weise zum Ausdruck brachte. Damit wäre die Hypothese seines praxitelischen Ursprunges negativ erledigt, wir werden später indes noch Gelegenheit finden, mit einem Worte auf dies stark überschätzte Werk zurückzukommen. Von dem Münzbilde aber müssen wir fordern, seine Authentizität durch schlagende Rückwirkungen zu erproben, vorher ist die Anerkennung derselben von zweifelhaftem Werte.

Über die vierte Erosstatue, die bronzene des Kallistratus, können wir uns kurz fassen, obgleich hier der Kampf für und wider die Vertrauenswürdigkeit des Autors hin- und herwogt. Den Verteidigern derselben können wir ohne weiteres zugeben, dass es ihnen gelungen ist, für diesen Bogenschwinger eine reale plastische Grundlage nachzuweisen, aber wir können auch mit voller Sicherheit sagen, mit Praxiteles hat dieselbe nichts zu thun. Das gilt auch von der zweiten praxitelischen Gestalt dieses „mageren Sophisten“ (Winckelmann), vom Diadumenos der Akropolis, die ebenfalls unter die apokryphen unseres Meisters gehört.

Wenn wir nun von der Jagd nach den vielgefeierten Eroten unseres Meisters ohne Beute zurückkehren, so bleibt uns kaum der Trost, das wechselnde Jagdglück zu beschuldigen. Es ist hier so vielen wie dem Schatzgräber im Märchen gegangen, dem sich das Gold in der Hand in Kohle verwandelt, dass es nachgerade zur Gewissheit wird, es müsse mit diesen Eroten eine besondere Bewandtnis haben — welche, das hat der Leser längst erraten. Sucht man doch nicht bloss dann vergeblich, wenn man das Gesuchte nie besass, sondern auch, wenn man es nie verlor — die jugendlichen Gestalten unseres Meisters sind seine ungeflügelten Eroten. Das haben wir fast Kapitel für Kapitel kennen gelernt, und wir werden es jetzt versuchen müssen, die Summe des Gelernten zu ziehen; so wie wir aber an das Problem

herantreten, formuliert es sich sofort zu folgender Fragestellung. Wie kommt es, dass, während die litterarische Überlieferung die geflügelten Eroten in den Vordergrund stellt, die monumentale die ungeflügelten so auffallend bevorzugt? Eine teilweise Erklärung bietet die Thatsache, dass Eros, dem in der Plastik aus technischen Gründen so oft seine Schwingen nur lose angefügt sind, sie gar manchmal beiseite legt, doch wir wenden uns später nochmals zu dieser Frage zurück.

Fig. 38. Rückseite eines Erostorso nach einem Abguss.

Drei der praxitelischen Jugendgestalten haben wir untrennbar mit Eros verbunden gesehen, den Sauroktonos, den Apollino und den Satyr der Dreifussstrasse. Eros-Sauroktonos haben wir auf Münzen von Prusa am Olymp und in einer statuarischen Replik nachgewiesen, welch letztere volle Beachtung verdient, um so mehr, da sie bis jetzt solche in keiner Weise gefunden hat. Dem Verfasser wenigstens ist nur ein Abguss bekannt, dessen Form die Giesserei der Wiener Akademie besitzt; es ist ihm bisher nicht gelungen, das Versteck des Originales ausfindig zu machen. Das ist um so seltsamer, als dieser Torso nicht bloss sachliches Interesse erweckt, sondern durch seine ungewöhnliche Schönheit jedes geschulte Auge gefangen nimmt. Korrigiert man am Abguss den Fehler, der bei dem Aufsetzen auf die Basis begangen wurde, nach Maassgabe des Sauroktonos, so ergiebt sich völlige Übereinstimmung bis auf das Flügelpaar, dessen marmorne Ansätze sich erhalten haben; aber keines unserer Sauroktonosexemplare kann sich auch nur entfernt mit diesem messen, welches ein tiefes und gereiftes Formenverständnis aufweist. Das lebendige Spiel der Muskeln, hervorgerufen durch die starke Ausladung des jugendlichen Körpers, ist bis in sein feinstes Verklingen durchgebildet. Die Fülle der Einzeltöne ordnet sich völlig der Gesamtwirkung unter, nirgends setzt die Form scharf von ihrer Umgebung ab, mit malerischer

Empfindung sind die zarten Übergänge behandelt, so dass erst bei günstiger Beleuchtung der ganze Formenreichtum hervortritt. Die Rückseite des Torso ist von besonderer Schönheit. Der Eindruck grösserer Jugendlichkeit, den man im Vergleich mit der vatikanischen Sauroktonosreplik empfängt, beruht nur auf der Differenz der Ausführung. Je mehr die plastische Wiedergabe der Einzelformen sich der absoluten Genauigkeit nähert, desto mehr macht die Haut den Eindruck einer gleichmässig durchscheinenden Decke; ihre natürliche Elastizität und Pralle gewinnt sie erst bei malerischer Formbehandlung. Diese Eigenschaften hat sie nun am jugendlichen Körper in hervorragender Weise, und darauf beruht auch die Jugendfrische dieses Torso, der uns zugleich auch eine willkommene Hilfe für die Vorstellung von der ursprünglichen Schönheit des Sauroktonos bietet. Ein Originalwerk ist er freilich nicht, dafür sind die Stützenansätze (am rechten Oberschenkel für den Unterarm und zwei an der linken Körperseite für die Verbindung mit dem Baumstamm) beweisend; es war wohl eine Bronze wie sein apollinisches Gegenstück, aber die Treue der nachschaffenden Meisterhand lässt uns diesmal den Verlust nur so weit lebhaft empfinden, als er auch ihr eigenes Werk mitbetraf.

Fig. 39. Eros vom Palatin, jetzt im Louvre.

Den sich an den Satyr anschliessenden Erostypus vertritt am besten ein von Steinhäuser falsch restaurierter Torso vom Palatin, jetzt

im Louvre, ihm reiht sich ein zweiter des Museums von Parma an, eine dritte, halblebensgrosse Wiederholung befindet sich in Jacobsens Glyptothek.[1] Furtwängler hat als erster die volle Bedeutung des palatinischen Eros gewürdigt und seiner Zuteilung an unseren Meister ist mit Recht widerspruchslos beigestimmt worden. Leider fehlt allen drei Repliken nicht nur der Kopf, auch die Haltung der Arme lässt sich nur im allgemeinen erkennen. Der nächstliegende Gedanke, diesem Eros das Schenkenamt des Satyrs zuzuteilen, so dringend ihn auch eine ganze Zahl von Monumenten, voran eine reizvolle bronzene Henkelstütze aus Myrrhina[2], dazu empfehlen, scheitert an der starken Rechtswendung des Kopfes. Vermutlich lag die erhobene Rechte auf dem Scheitel, und die mit nach aussen gewendeter Handfläche gesenkte Linke hielt vielleicht eine Schale. Die feinere Formenbehandlung des palatinischen Exemplares verdient wohl den Vorzug vor dem stärker markierenden des in Parma, doch halten wir auch hier noch in ziemlicher Ferne von der Schönheit, die wir für das praxitelische Original vorauszusetzen haben; aber die Hoffnung, unsere Anschauung von demselben werde sich lebendiger gestalten, hält doch die Thatsache aufrecht, dass sich hier eine Replikenreihe zu formen beginnt.

Eros und Satyr sind auch in der Legende eng verbunden, aber nur die Formenschönheit, nicht die Ähnlichkeit ward zum Bande, das sie umschlang. So viel wir aus dem Torso erschliessen können, verhält sich Eros dem korrespondierenden Satyrtypus gegenüber selbständiger, als in den beiden anderen Fällen, und dieser Umstand mag auch seine grössere monumentale Widerstandskraft erklären.

Den Eros-Apollino kennen wir nur aus dem pergamenischen Bronzemedaillon des Kommodus, dessen einziges bisher bekanntes Exemplar sich wundersamerweise ebenfalls in den Uffizien befindet. Die Übereinstimmung ist so genau, als sie nur sein kann, nur dass die Stütze, auf der der linke Arm ruht, auf dem Münzbilde zum vollen Baum erwachsen ist. Der Versuchung, diese drei monumentalen Typen mit den drei litterarischen zu identifizieren, wollen wir widerstehen, aber die Frage, ob nicht in einem derselben der thespische Gott stecke, ist, da sie dem Leser auf den Lippen schwebt, doch nicht zu umgehen. Den Ansprüchen des Epigrammes schmiegt sich der dritte in überraschender Weise an. In keiner der praxi-

[1] Der Torso vom Palatin, Fröhner No. 325, ist abgebildet mit Weglassung der modernen Ergänzungen, Furtwängler, Meisterw. S. 538, der Torso in Parma, Arndt, Einzelvkf. No. 74. Das Kopenhagener Exemplar No. 1051a des Katalogs.

[2] Bull. de corr. hell. VII, Tf. 4.

telischen Jugendgestaltungen hat das sich willenlos hingebende Versenken in ein Meer süsser Empfindungen einen so prägnanten Ausdruck gefunden, wie in der aus diesem Typus herausgeborenen, und wenn des Meisters Wort von dem Eros, der ihm im Herzen Modell stand, mehr ist, als eine blosse Phrase, dann trug dieses Modell auch sicher die Züge der thespischen Schönheit, die vom Apollino in milder Verklärung auf uns herabstrahlen.

Zu dem Worte des Meisters ist jüngst das eines seiner Epigonen hinzugekommen, hoch zu begrüssen als einziges litterarisches Zeugnis, welches vom Schema seines Bildes spricht. Vielleicht sind wir jetzt vorbereitet genug, es zu verstehen, bisher scheint das nicht genügend geschehen zu sein.[1] Es lautet:

Λυσιμελὴς τὸν Ἔρωτ' ἄρ' ἔχει καὶ νήδυμος ὕπνος.
μηδὲν ἐνοχλήσας σχὲς ξένε χεῖρας ἄπο
λυγρῶν τοῦτ' ἄμπνευμα πόνων, θνητοῖς μέγ' ὄνειαρ
κοῦρον κοιμήσας εὗρατο Πραξιτέλης

und bietet zunächst eine schlagende Analogie zu dem in seiner Deutung umstrittenen Epigramm der Basis aus dem attischen Dionysostheater[2], in welchem der Weihende zur Rechtfertigung seines Thuns gleichfalls auf Praxiteles als sein Vorbild hinweist. Dass es auch in unserem Falle ein Künstler war, der denselben Schutzheiligen anrief, wird man leicht glauben, und die ursprüngliche Stelle des Epigramms an der Basis eines schlafenden Eros denken mögen. Aber nicht diesen von ihm kaum zum ersten Male geschaffenen Typus führt er auf unseren Meister zurück, er beruft sich bloss auf dessen auch für ihn grundlegende That: „den Knaben einzulullen, hat Praxiteles erfunden". Auch wenn das *λυγρῶν τοῦτ' ἄμπνευμα πόνων* uns nicht sofort die lukianischen Worte vom Apollinomotiv *ὥσπερ ἐκ καμάτου μακροῦ ἀναπαυόμενον* in Erinnerung rufen würde, das Bild dieses in selige Träume versunkenen Gottes würde doch vor uns stehen. Nach Thespiä weist uns die schon von Reitzenstein bemerkte Anknüpfung des Epigramms ans thespische.

[1] Gefunden von Spiro in einer Pausaniashandschrift und veröffentlicht Hermes, Bd. 29 (1894), S. 144, im gleichen Bande, S. 237 ff., von Reitzenstein eingehend besprochen, in dessen Fassung wir es hier wiederholen.

[2] C. I. G. II, 3, 1298 = Löwy, Inschr. gr. Bildh. No. 533, wo sich auch die Angabe der ziemlich umfänglichen Litteratur befindet, vergl. noch Reisch, Weihgeschenke S. 113. Benndorfs Erklärung, Zeitsch. für öst. Gym. 1875, S. 735 ff., gewinnt durch den neuen Fund eine wichtige Stütze.

Εἰ καί τις προτέρων ἐναγονίῳ Ἑρμῇ ἔρεξεν
ἱερά, καὶ Νίκῃ τοιάδε δῶρα πρέπει,
ἣν πάρεδρον Βρομίῳ κλεινοῖς ἐν ἀγῶσι τεχνιτῶν
Πραξιτέλης δισσοῖς εἴσαθ' ὑπὲ τρίποσιν.

Am Ende unseres Weges angelangt, sehen wir, der Lösung harrend, die Schlussfrage vor uns stehen: wie erklärt sich die merkwürdige Symbiose praxitelischer Eroten mit der ganzen Reihe seiner Jünglingsgestaltungen? Die Lust zu variieren gehört zu den am tiefsten wurzelnden Neigungen der alten Kunst, aber von all ihren Meistern hat wohl keiner diese Fähigkeit in gleich staunenswerter Stärke besessen wie Praxiteles. So deutlich sich dies auch an diesem Problem zeigt, zu seiner Erklärung genügt es allein nicht. Warum ist es gerade Eros, der immer neue Gestalten aus sich heraus gebären muss, derselbe Eros, dessen landläufige Vorstellung der Meister mit so energischer Gebärde von sich weist? Unmöglich kann das auf Erwägungen rein künstlerischer Art beruhen, hier liegt uns vielmehr ein Stück seiner Anschauung vom Wesen des Gottes, zu dessen Allergetreuesten er gehörte, authentisch geoffenbart vor. Wir wollen darüber nicht eigene Worte verlieren, sondern schlagen lieber noch einmal das platonische Symposion auf, dort, wo wir von unserem Gotte das unsterbliche *τόκος ἐν καλῷ* lesen.

— — —

An der Schwelle, die vom Eroskapitel zu dem der Aphrodite führt, müssen wir notwendig jener Frauengestalt gedenken, unter deren Zeichen die beiden Schöpfungen unseres Meisters in gleicher Weise stehen, wir müssen nun einmal von der bisher nur beiläufig erwähnten Phryne sprechen. Die Courtisanen haben dem antiken Gelehrtenfleiss gar willkommenen Stoff zur ehrbaren Ergötzung und moralischen Belehrung geboten, und da sie dabei der Teilnahme des lieben Publikums sicher waren, so erfuhr dasselbe von Lais, von Phryne, Gnathaina und Lamia weit mehr, als von allen grossen Bildhauern zusammen. So kommt es denn, dass der Name Phrynens an populärem Klange noch heute getrost mit jedem antiken wetteifern kann, nur den der Xanthippe ausgenommen, der aber modernen Gepräges ist. Mehr als Praxiteles durch seine Knidierin und die Porträtstatuen, Apelles durch seine Anadyomene, hat Hypereides für den Ruhm dieser Dame gethan. Die Sage vom kühnen operativen Eingriff, der die drohende Verurteilung beschwor, hat weit mehr Eindruck gemacht, als alle künstlerische Verherrlichung, das lehren die alkiphronischen Briefe ebensogut wie bekannte Produkte zeitgenössischer Phantasie. Zwischen dem Olymp und der Anklagebank dehnt sich ein Meer von meist amüsantem Klatsch, aus dem nur wenige Thatsachen herausragen. Nichts ist bezeichnender für das, was man dem Hochmute solcher Herzenbezwingerinnen zutraute, als eine Nachricht aus dem Hetärenbuche des Kallistratos, die ein grelles Streiflicht auf deren soziale Position wirft. Phryne hätte sich erboten, die

Mauern von Theben wieder aufzurichten, wenn man ihr bloss erlauben wolle, daran die Inschrift anzubringen: Von Alexander zerstört, von Phryne, der Hetäre, wiederhergestellt. Zu dieser Inschrift ist es nun freilich nicht gekommen; indes trug doch eine andere vielgelesene ihren Namen, es war die auf der Basis ihres von unserem Meister gefertigten vergoldeten Bronzebildes zu Delphi, welche die übliche schlichte Dedikationsformel enthielt. Sie nannte sich darin Phryne, des Epikles Tochter, von Thespiä.[1]

Ein Hetärenbild in Delphi, das musste doch den Frommen ein grosses Ärgernis geben, und wir hören darüber allerlei kräftige Worte, indes von ganz anderer Seite. Die Cyniker waren es, die sich darüber entrüsteten, die Gläubigen des alten Ritus nahmen an dem Weihegeschenk dieser unbussfertigen Magdalena so wenig Anstoss, wie am pindarischen Preislied der korinthischen Venusdienerinnen. Aber dies Phrynebild musste in der Umgebung, in der es stak, solche Betrachtungen rege machen. Philipp von Makedonien und Archidamos von Sparta, dessen edles an das gedankenschwere des Euripides gemahnende Haupt uns die herculanensische Villa der Papyri wiedergegeben hat; König rechts, König links und Weltkind in der Mitte. Die goldene Hetäre zwischen den goldenen Königen ward bald zum Gemeinplatz der Moralisten, die das Bedürfnis nach sittlicher Entrüstung blind für die Dedikationsinschrift der Basis machte. Nun haben die Amphiktyonen als Stifter herhalten müssen, zur Strafe für den guten Platz, den sie der Statue angewiesen hatten; schliesslich wurde es gar zum hellenischen Nationalgeschenk, durch alberne Vergröberung eines geistreichen Scherzwortes, das der Ausgangspunkt des ganzen Lärms war. Krates (für den Diogenes von Laerte seinen cynischen Namensbruder einsetzt) machte den lustigen Vorschlag einer Erweiterung der Dedikationsinschrift im Stil der Zehnt- oder der Beute-Angaben, der noch dadurch lustiger wirkt, dass wir darin eine Anlehnung an die der benachbarten Bilder der siegreichen Könige vermuten dürfen: „Von hellenischer Lüsternheit". Allem Vermuten nach lag weder an Phryne noch am Meister die Schuld für das böse Zusammentreffen, wenigstens befand sich sein zweites marmornes Phrynebild zu Thespiä zwar in noch höhergestellter aber doch passenderer Umgebung, zwischen seiner Aphrodite und der Kopie seines Eros. Ein drittes befindet sich nun in unseren Handbüchern und verdankt diesen Platz der Albernheit des Plinius, der in seinem Erzbuche mit der ernsten Miene sittlichen Bedenkens folgenden, von der Gelehrsamkeit unserer Tage pflicht-

[1] Athenäus XIII, p. 591B, vergl. Overbeck, Schriftqu. No. 1269—1277.

schuldigst geglaubten und erläuterten Unsinn vorbringt[1]: „Zu sehen sind von ihm (Praxiteles) auch zwei Statuen, die unterschiedliche Affekte zum Ausdruck bringen, einer weinenden Matrone und einer lachenden Dirne, diese, vermeint man, sei die Phryne gewesen und tadelt an ihr die Liebe des Künstlers, wie den Lohn im Antlitz der Dirne." Man fragt unwillkürlich, woher hat denn unser Berichterstatter die erstaunliche Geschichte dieser beiden praxitelischen „Figurini". Vermutlich doch aus einem griechischen Autor her; er dankt sie vielleicht einem feinzugespitzten Epigramm und unwillkürlich fällt uns dabei einer der Scherznamen Phrynens ein, der *κλανσιγέλως* lautete. Aus der Gestalt der „unter Thränen Lachenden" sind nun zwei geworden, wobei selbstverständlich der Name jener zweiten ein undurchdringliches Geheimnis blieb. Damit entfällt auch zugleich jeder Grund, hier an die thespische Gruppe zu denken, zumal das Bronzewerk von selbst auf die delphische Statue weist, die demnach einen, durch die plinianische Verballhornung fast unkenntlich gemachten, boshaften Exegeten mehr aufzuweisen hat.

Und nun haben wir die mit dem Porträt soeben durchgeführte Prozedur im umgekehrten Sinne an dessen Original zu vollziehen. Kaum haben wir aus zwei eins gemacht, und schon müssen wir wieder eins in zwei spalten. Zum Glück ist uns hierzu nichts weiter nötig, als enger Anschluss an die Überlieferung, die uns noch die Resultate antiker gründlicher Gelehrsamkeit bewahrt, und so trifft denn unser Hieb nur eine armselige Konstruktion moderner Unkritik, deren lähmender Einfluss auf die chronologische Forschung nur mit ihrer Existenz zu beseitigen ist.

Athenäus (XIII, 591) weiss noch davon, dass sowohl Apollodor, der Chronograph, dem wir wohl das gute praxitelische Akmedatum verdanken, in seinem Hetärenbuche wie Herodikos im vierten Buche seiner *Κωμῳδούμενοι* zwei Phrynen schied. Die „Klausigelos" von Thespiä, die Aphrodite unseres Meisters war eine andere als die „Sardelle der Rhetoren", d. h. die des Prozesses — und die Aphrodite des Apelles und des Sir Frederick Leighton. Für die Richtigkeit dieser Trennung bürgen nicht bloss die litterarischen Autoritäten, denen übrigens, soviel wir wissen, niemals ausdrücklich in antiker Zeit widersprochen ward (es wäre wohl Hyperkritik, in der Nachricht von Phrynens trefflicher Konservierung die Spur eines solchen Widerspruches gegen zwingende chronologische Schlüsse zu suchen), sondern auch ihr Ergebnis. Zeitlich und sachlich Unvereinbares, sondert sich nun

[1] Plinius 34, 70, vergl. Arch.-epigr. Mitth. aus Osterreich IV, S. 12, Anm.

selbstthätig. Von ersterem noch ein Wort später, aber die Anklageschrift nannte die Klientin des Hypereides noch bei ihrem rechten Namen Mnesarete, während auf der offiziellen Basis zu Delphi Phryne zu lesen war, und nur dieser zweiten all der Phrynen kommender Tage konnte das Angebot des Wiederaufbaues der Mauern Thebens nachgesagt werden, das im Munde einer Thespierin, und dazu einer, die für Schmuck und Ruhm ihrer Stadt so viel gethan hat, eine bare Unmöglichkeit gewesen wäre.

Es lohnt sich kaum, den Rest von zwei- und eindeutigen Scherzen und allerlei anderen Pikanterien zwischen den beiden Wettbewerberinnen kritisch einzeln aufzuteilen. Unseren Zwecken genügt die Erkenntnis, dass ein Sensationsprozess für die Unsterblichkeit mehr gethan hat, als ein Unsterblicher selbst zu leisten imstande war; ein Blick auf den Anekdotenkram lehrt, der Löwenanteil gebühre Mnesareten, die wir uns als die begabte Schülerin der alternden Meisterin, deren bewährter Name wie eine Firma auf sie überging, vorzustellen haben. Daraus erwächst unserer Phryne zwar kein besonderer Nachteil, aber auch kein nennenswerter Vorteil, denn mit dem Versuch einer Mohrenwäsche vom Standpunkt des christlichen Sittlichkeitsprinzips werden wir sie wie unseren Meister und unsere Leser billigerweise verschonen. Und da wir nun im übrigen statt der Schilderungen ihrer Reize den Nachhall ihrer Erscheinung in den praxitelischen Aphroditebildern besitzen und damit auch die Hoffnung nicht aufzugeben brauchen, doch noch einmal ihr Porträt selbst zu entdecken, so können wir uns vorläufig mit dem Einzigen begnügen, was uns die sicheren Zeugnisse genugsam lehren, der geradezu paradigmatischen Verbindung von fast gleich starker Frömmigkeit und Sinnlichkeit in diesem Weibe.

Aber nach anderer Seite hin ist die gewonnene Erkenntnis von weittragender Folge. Die bisher geltenden Annahmen waren mit dem, was uns von der Stadtgeschichte Thespiäs im vierten Jahrhundert berichtet wird, nicht ohne Anwendung von Gewaltmitteln in Einklang zu bringen. Im Jahre 372 wurde Thespiä von den Thebanern, die soeben Platää vernichtet hatten, zerstört, und es ist mehr als wahrscheinlich, dass seine Wiederaufrichtung zugleich mit der Schwesterstadt erst nach der Schlacht von Chäronäa stattfand, jedenfalls lag es im Jahre 343 noch in Trümmern. Da nun die herrschende Praxiteles- und Phrynechronologie mit dem von der Geschichte gegebenen terminus ad quem keinen Ausweg fand, so gab es für sie zwei, wir wollen höflich sagen, Möglichkeiten; entweder schuf Praxiteles Eros, Phryne, Aphrodite und die von den Modernen ihm zugeschriebenen

Thespiaden[1] für Neuthespiä, oder er stellte seine Werke in die Ruinen des alten.

Es ist kaum billig, gegen diese Hypothesen ernsthaft zu Felde zu ziehen. Die erste wird gewiss niemand mehr verteidigen wollen, sie fällt, sobald man den Rechenstift in die Hand nimmt, und überdies haben wir gerade erfahren, wer der hochsinnige Stifter war, und welchen Meistern er die Aufgabe zuwies, für den neuen künstlerischen Schmuck der wiedererstandenen Stadt zu sorgen. Die zweite darf man wohl schlechthin als widersinnig bezeichnen. Uns macht die Beachtung des festgegebenen Datums nicht nur keinerlei Beschwer, sondern, wenn nicht alles täuscht, haben wir in demselben ein Licht und Klarheit schaffendes Moment auf das Freudigste zu begrüssen. Aus unserer früheren Annahme von der Zuverlässigkeit des plinianischen Akmedatums folgt, Praxiteles war beim Eintritt jenes historischen Ereignisses nicht mehr oder ganz wenig mehr als 32 Jahre alt. Darnach muss er in der zweiten Hälfte und dem Ende seiner Zwanzigerjahre die Werke für Thespiä geschaffen und den Liebesfrühling mit Phrynen durchlebt haben. Mnesarete war freilich damals noch ein Kind, vielleicht lange noch nicht gross genug für das Feilbieten von Kapern, geschweige denn anderer Reize, ihre spätere Beschützerin wird doch wohl auch wahrscheinlich im rechten Altersverhältnis zu ihrem grossen Geliebten gestanden haben. Und nun bietet uns diese zeitliche Anordnung der Ereignisse noch ein anderes sehr merkwürdiges Zusammentreffen, das wir vielleicht als das willkommenste aller bezeichnen dürfen. Nach den in den letzten Jahren von zuständiger Stelle ausgeführten Untersuchungen fällt in denselben engumgrenzten Zeitraum, in dem wir uns hier bewegen, die Publikation des platonischen Symposion.[2] Der Eros des Praxiteles folgt auf den des Plato wie der Donner auf den Blitz.

[1] Brunn, Sitzungsb. der bayr. Akademie 1880, S. 458, Furtwängler, Meisterw. S. 545f., Amelung, Basis des Praxiteles aus Mantinea S. 4.

[2] Dümmler, Akademika S. 34ff.

ZEHNTES KAPITEL.

APHRODITE.

Wäre uns von den Schöpfungen unseres Meisters nichts übrig geblieben, als die Reihe von jugendlich männlichen Gestalten, die wir an uns vorbeiziehen liessen, wir würden doch mit voller Zuversicht den Schluss wagen, die Darstellung weiblicher Schönheit sei das Problem gewesen, das seine Phantasie unausgesetzt beschäftigte. Man braucht kaum sich der fundamental verschiedenen sikyonischen Auffassung des Jünglingsideales zu erinnern, um sich des Zusatzes vom Ewig-Weiblichen bewusst zu werden, der ihren spezifischen Reiz bildete und den mangelnden Duft palästritischen Öles durch einen zarten Hauch von Parfum ersetzte. Hierin fand er in der Malerei einen lieben Genossen, wie einen ebenbürtigen Vorläufer. Ersterer war jener Nikias, über dessen gelegentliche Mitarbeiterschaft er sich so ehrend geäussert haben soll; das plinianische „qui diligentissime mulieres pinxit" sieht fast aus, als ob es eine Erklärung dieses Freundschaftsbundes geben wollte; der zweite Zeuxis, von dem wir bereits erzählt haben, wie er mit seinem Helenabilde und den übrigen homerisch empfundenen Frauengestalten die vorangegangene Generation mit sich gerissen hatte, und wenn man noch weiter hinaufgeht, so kann man schon vom Beginne des fünften Jahrhunderts an deutliche Anzeichen einer ernsteren künstlerischen Beachtung dieses Problems gewahren. Als Heranwachsender blickte er zur Eirene seines Vaters und zur Aphrodite der Gärten auf, und wie tief sich ihm diese beiden Gestalten eingeprägt haben müssen, als er noch ganz Empfänglichkeit war, hat der Schaffende nie verleugnet. Indes man würde ihm sehr wenig gerecht werden, wollte man in all diesen Dingen mehr sehen als fördernde Anregung, die dem in seine Seele gepflanzten göttlichen Keim zu rascher Entwicklung verhalf; denn trotz aller Hingabe an die Leistungen seiner Vorgänger hat er sich nicht damit abgegeben, zu vollenden was jene begonnen und als weiteres Glied sich der Kette der

Ahnen eingefügt, sondern aus seinem eigensten Empfinden heraus ein Neues geschaffen, das zu schaffen seine persönliche Sendung war. Die Legende bringt das kraft ihres poetischen Rechtes zum prägnantesten Ausdruck.[1] Sie erzählt uns, wie er sein Hauptwerk ganz aus eigenem Antriebe anlässlich eines Auftrages der Koer, denen er eine bekleidete Aphrodite zu liefern hatte, schuf, und diesen nun die Wahl lässt, welche von beiden sie für den bedungenen Betrag haben wollen. Natürlich blamieren sich die prüden Philister und die Knidier gelangen dann auf billige Weise zu ihrer um so viel schöneren und berühmteren Statue, deren realer Wert bald ans Licht kommt.

Von der Aphrodite von Kos hören wir nichts weiter. Freilich in unseren Schriftquellen findet sich ein Hinweis auf Ciceros Orator (2, 5), der sie unter die Werke allerersten Ranges zu zählen scheint, indes der Zusammenhang der Stelle selbst und ein Vergleich mit einer Reihe anderer gleichartiger Lobsprüche zeigt deutlich, der Redner habe auch hier nicht an die praxitelische Statue, sondern an die Anadyomene des Apelles gedacht. In ihr hatten die Koer sich für ihre angebliche Niederlage genugsam revanchiert; indes man vermutet wohl, dass von dem jüngeren Werke des grössten hellenischen Malers zu dem des grössten Bildhauers vielleicht noch andere Fäden zurücklaufen möchten, als dieser und der gleiche Name des Modells.

Ebenso flüchtig wie die Koerin werden uns noch drei weitere praxitelische Aphroditestatuen genannt; der thespischen haben wir bereits gedacht, im Adonisheiligtum von Alexandreia in Karien erwähnt Stephanus von Byzanz eine, und in Rom ging eine bronzene im Brande des Felicitasheiligtums zu Grunde. Wahrscheinlich hat der Schmerz über den Verlust an dem „marmoreae illi suae per terras inclutae parem“ des Plinius grösseren Teil, als das Kunstverständnis, denn eine zweite bronzene Aphrodite, die wir jüngst aus Nachbildungen als ein besonderes bedeutendes Werk unseres Meisters und als sechste der Reihe kennen gelernt haben, war uns bisher unter ihrem Motivnamen Pseliumene von ihm wohl verborgen.

Vielleicht gab es noch an dem einen oder dem anderen Orte des antiken Erdkreises eine Aphrodite, die zu Praxiteles mit Recht oder Unrecht in Beziehung gesetzt ward, von der letzteren Art gab es wenigstens noch vor kurzem eine ziemliche Zahl in unseren Museen; jedenfalls hat die Knidierin alle Strahlen der Ruhmessonne auf sich vereinigt. Den Ausspruch,

[1] Plinius 36, 20. Die litterarischen Nachrichten über praxitelische Aphroditen bei Overbeck, Schriftqu. No. 1227—1248.

sie sei das schönste Werk auf der ganzen Erde, brauchen wir ebensowenig auf die Goldwage zu legen, als es der Autor desselben that, der ihn sehr rasch vergessen zu haben scheint; aber wer in Kunstsachen mitsprechen wollte, musste ihr ebensogut wie dem thespischen Eros seinen Besuch abstatten, und wir sind sogar in der glücklichen Lage, die ergötzliche Schilderung einer solchen empfindsamen Reise von Lukians Meisterhand zu besitzen. Ihre Aufstellung in einem Tempelchen am Strande, rings von einem schattigen Park umgeben, darf man geradezu als raffiniert bezeichnen, für die Badetoilette der Göttin liess sich nichts Passenderes erdenken. Eine dem Eingange gegenüberliegende Thüre, die auf Verlangen geöffnet wurde, liess das volle Licht auf die Rückseite fallen; das für allseitige Betrachtung berechnete Werk sollte auch voll genossen werden können. Man möchte das Arrangement am liebsten dem Meister direkt zuschreiben, zumal, wie uns Plinius berichtet, die Göttin selbst dazu ihre ausdrückliche Einwilligung gegeben haben soll. Als eine besondere Probe auf die Wirkung der Statue wird noch hervorgehoben, dass man von den übrigen Marmorwerken berühmter Künstler in Knidos (es werden Bryaxis und Skopas genannt) keine Notiz nahm; das ist nur zu richtig, denn es fehlt uns über eines der herrlichsten, von dort her stammenden griechischen Originale, die knidische Demeter des British Museum, in der wir noch die Hand des Praxiteles zu erkennen glauben, jegliche Kunde. Zwei denkwürdige Ereignisse haben die Reklame für die Statue auf das kräftigste besorgt. Das Attentat eines Liebeswahnsinnigen, (nebenbei bemerkt eine sehr zweifelhafte Pförtnerlegende mit Wahrzeichen,) der im Marmor Phrynen zu umarmen glaubte, hat in alter und neuer Zeit weit mehr Beachtung gefunden, als man vernünftigerweise glauben sollte. Das berüchtigte Blechgewand des Exemplares der Sala della Croce greca des Vatikans ist das einzige Monument, das es verdiente, aber eine würdigere Aufstellung dieses Requisites bleibt ein dringendes Desiderat des guten Geschmackes. Der zweite missglückte Annäherungsversuch war weit ehrbarer und soliderer Art. König Nikomedes von Bithynien bot vergebens die Bezahlung der ganzen Staatsschuld der Knidier (Plinius fügt hier ein uns ungemein anheimelndes quod erat ingens ein) für die Aphrodite an, die er zum Schmuck seiner eben gegründeten Metropole begehrte; die Knidier zogen es aber weislich vor, ihre Statue und ihre Staatsschuld zu behalten. Ein glücklicher Zufall in Gestalt eines Inschriftenfundes in Knidos brachte uns eine wertvolle Bestätigung und Beleuchtung dieser Nachricht. Sie ist aus der Zeit des generösen Angebotes, und zeigt, wie die Knidier abermals Geld brauchen, nachdem sie bereits „alle nur denk-

baren Staatsgüter und Staatseinnahmen verpfändet hatten." Ausdrücklich wird darunter auch der Besitz an Kunstwerken aufgezählt, der nun mit einer zweiten Hypothek belastet werden soll, allerdings nur für ein inneres Anlehen.[1] Der abgewiesene König hat sich aber auf sehr einfache und praktische Weise zu helfen gewusst. Er gab einem heimischen Künstler, wohl seinem Hofbildhauer, den Auftrag, die benötigte Aphrodite herzustellen. Die wird jedenfalls billiger gekommen sein und hat überdies ihre Wirkung nicht verfehlt. Wir konnten dieses höchst respektable Werk mit Hilfe bithynischer Münzen nachweisen und besitzen es in einer langen Reihe von Repliken, es wird demnach später unser volles Interesse beanspruchen dürfen. Übrigens haben glücklicherweise auch die Knidier die praxitelische Aphrodite auf ihre Münzen gesetzt und uns damit die Wiederauffindung erleichtert.[2]

[1] Newton, Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae S. 689, Bull. de corr. hell. IV (1880), S. 341, vergl. Szanto, Wiener Studien VIII (1886), S. 14f. und meine Mitteilung daselbst in Anm. 28.

[2] Eine äusserst fleissige und lehrreiche Untersuchung der Replikenreihe verdanken wir Michaelis, the Knidian Aphrodite of Praxiteles, Journal of hell. studies 1887, S. 324ff., zu der Furtwängler wichtige kritische und ergänzende Bemerkungen, Arch. Anz. 1891, S. 140f., und Meisterwerke, S. 551, geliefert hat. Auf jenen verweisen die eingeklammerten Buchstaben, auf diesen Fw. mit folgenden Zahlzeichen.

a. Statuen und Torsi.

1) Rom, jetzt in den Magazinen des Vatikans, einst im Cortile delle statue, Bronzeabguss im Louvre, abgeb. Visconti, Museo Pio Clem. I, T. 11, mit einer Stuckdraperie, darnach Clarac 322,6 R., Arch. Zeit. 1876, Tf. 12, 3, die weiteren Abbildungen, Zeichnungen und Litteratur Michaelis a. a. O. zur Geschichte derselben Jahrb. 1890, S. 28ff. (A, Fw. 1.)
2) Rom, Vatikan, Sala della croce greca 574, früher vermutlich im Palazzo Colonna, Helbig, Führer I, 316, abgeb. mit Blechgewand A. Z. Tf. 12, 1, unverhüllt Journal of hell. studies 1887, Tf. 30, und Gazette des beaux arts 1888, S. 90, Brunn-Bruckmann Tf. 371, Ergänzungen und anderes bei Michaelis a. a. O. (D, Fw. 2.)
3) Florenz, Pal. Pitti, Dütschke II, No. 17, Amelung, Führer No. 189, abgeb. Clarac 335,7 R., Arndt, Einzelvkf. 216, der zugehörige angesetzte Kopf 217 u. 218. (C, Fw. 5.)
4) Rom, Museo Torlonia No. 106, abgeb. Visconti, Mus. Torl. Tf. 27, Clarac 330,4 R. (F, Fw. 3.)
5) Rom, Museo Torlonia No. 146, aus Porto, abgeb. Visconti Tf. 37, vergl. Schreiber, A. Z. 1879, S. 75. (H, Fw. 4.)
6) Rom, Museo Boncompagni-Ludovisi, Helbig, Führer II, 862, Schreiber, Villa Ludovisi No. 97, abgeb. Braun, Vorschule zur Kunstmythologie Tf. 77, Arch. Zeit. 1876, Tf. 12, 4, vergl. Michaelis a. a. O., Furtwängler a. a. O. (J, Fw. 6.)
7) Rom, Pal. Valentini (ob jetzt noch?), Matz-Duhn I, 756. (E.)

Torsi.

8) Paris, École des Beaux-Arts aus Villa Medici von Ingres erworben, der Abguss in der Sammlung zu Cambridge ist von diesem hervorragenden Exemplar; damit dürfte die Frage Michaelis (8) ihre Erledigung finden, zumal im Cab. des Médailles ein Torso der Knidierin nicht vorhanden ist.

Von den zahlreichen sonstigen Spuren, die sie in der Litteratur hinterlassen hat, kommen die vielen Epigramme diesmal gar nicht in Betracht,

---

9) Mantua, Dütschke IV, 825, abgeb. Labus, Mus. di Mant. II, 37, er verdient das Lob Conzes, Arch. Anz. 1867, S. 105. (N.)
10) Paris, Louvre No. 2885, früher im Luxembourg-Garten (Kopf und r. Arm waren angestückt, ebenso der l. von da ab wo er den Körper verlässt). Gute Arbeit. (Fw. 8.)
11) England, Lowther-Castle, Michaelis, Anc. marbl. No. 1, restauriert. (L.)
12) Rom, Palazzo del Commercio, Matz-Duhn I, No. 759, vergl. Arch. Zeit. 1878, S. 158 (Engelmann), abgeb. Clarac 325,5 R., restauriert. (O.)
13) Rom, Villa Panfili, Matz-Duhn I, 775, abgeb. Clarac 335,5 R., restauriert. (K.)
14) Rom, Villa Medici, Matz-Duhn I, 767, restauriert. (R, Fw. 9.)
15) Rom, Museo Boncompagni-Ludovisi, Schreiber 232, vielleicht dazu gehörig No. 275. (P. P[1].)
16) Rom, Orto botanico V. Zimmer.
17, 18) Reste a) von Vase und Gewand in Lowther-Castle zu 12 gestellt; b) Linke Hand und Gewand in Villa Wolkonsky, Matz-Duhn I, 757. (W. X.)

Nicht aufzufinden oder sicher zu identifizieren sind der vatikanische Torso, ehemals P. Colonna (M.), ein nach England verkaufter, dessen Abgüsse sich in Dresden und Berlin befinden (Q.), und das Original eines Dresdener Abgusses (U.). Aus der Replikenreihe zu streichen sind (B.) München, (G.) Torlonia, (V.) Massimi, und der Torso des British Museum, früher Richmondhouse (O.), den der kleinere Maassstab und geänderte Proportionen als Variante in der Richtung von B. erscheinen lassen.

b. Köpfe.

1) Berlin, im Besitz des Prof. v. Kaufmann, aus Tralles, abgeb. Ant. Denkm. I, Tf. 40 u. S. 30. Über die mitgefundenen Fragmente der Statue im gleichen Besitz, Conze a. a. O. (Fw. 7.)
2) Louvre, Fröhner No. 164, aus Villa Borghese, abgeb. Bouillon I, 68, Clarac VI, 1105/2794, Müller-Wieseler I, Tf. 35, No. 164D, Büste mit Gewand neu, Stück Nase restauriert, sehr gute Arbeit. (Fw. 10.)
3) Rom, Vatikan, Gall. Chiaramonti XI, 254. (Fw. 12.)
4) Petersburg, Guédéonow 355, abgeb. Compte rendu 1883, Tf. 6, No. 3 u. 4. Büste, Hals und Nase neu, Oberfläche korrodiert.
5) Madrid, Königliche Sammlung, Hübner 116 („Niobide?"). Nasenspitze und Büste ergänzt.
6) Louvre, der Statue einer „Najade couchée" (Fröhner 454) aufgesetzt. Nasenspitze und Locken modern. (Fw. 11.)
7) Louvre (noch nicht eingereiht), parischer grobkörniger Marmor, gute Arbeit. Nase und Lippen ergänzt.
8) Rom, Kapitol, Gallerie No. 39. Stück Nase neu. (Fw. 13.)
9) Rom, Vatikan, Gall. delle statue auf der Replik der sog. barberinischen Hera, Helbig, Führer I, 196, schon von Visconti, Mus. Pio Clem. II, S. 173, erkannt, die Stephane modern, abgeb. Overbeck, Kunstmythologie Atlas Tf. X, 32, vergl. Text III, S. 112.
10) Rom, Museo Boncompagni-Ludovisi, Schreiber No. 34 („Kopf einer Niobide"). (Fw. 14.)
11) Neapel, Mus. Naz. Inv. No. 6361. Nase und Büste neu.
12) Sevilla, Museo Provincial No. 148, 3, aus Italica, arg bestossen.
13) Berlin, Ant. Skulpt. No. 40, gering.
14) Louvre, Invent. No. 2030, vor 1870 im Luxembourg-Garten, pentel. Marmor mässige Arbeit.

es sind nur müssige Spielereien empfindsamer Seelen. Wesentlich ist hier fast allein Lukian, dessen feinsinniges Formverständnis in der trostlosen Dürre der offiziellen antiken Kunstschreiberei doppelt angenehm berührt.

---

15) Louvre, Invent. No. 1377, aus der Sammlung Borghese, gering.
16) Fragment, Rom, Samml. Monteverde, abgeb. Arndt, Einzelvkf. No. 145.

c. Marmorstatuetten.

1) Rom, Vatikan, Gall. Chiaramonti 112, Helbig, Führer I, 67, (b) Furtwängler S. 557. (Gegen 1 m hoch.)
2) Potsdam, Bildergalerie, Furtwängler a. a. O.
3) Dresden, abgeb. Clarac 335,6 R. Höhe um 0,90 m. (d)
4) Rom, Villa Borghese, abgeb. Sculp. d. V. Borgh. II st. VI No. 10. H. 0,52, derzeit nicht wiedergefunden. (c)
5) Rom, Stud. Donatucci, Matz-Duhn I, 758, Basis mit Rest einer ganz kleinen Figur. (g.)
6) Würzburg, Urlichs I, No. 42. Unterleib und Schenkel H. 0,15, aus Athen, Schöll, Mitth. a. Griechenland S. 91. (f)
7) British Museum, Torso 0,37, aus Kyrene. (e)
8) British Museum, 0,30, abgeb. Murray, Hist. of Gr. Sc. II, Schlussvignette vergl. S. 271, aus Antarados in Syrien.
9) Louvre, Saal Clarac, Kasten E, Phrygien, Philomelion.
10 u. 11) Louvre a. a. O. Kasten D, ohne Kopf, 10) Lockenreste auf den Schultern, parischer Marmor, 11) breiter gearbeitet, bläulicher Marmor, aus Sidon.
12) Reste einer Statuette, Rom, Studio Donatucci, Matz-Duhn I, 758.

d. Terrakotten.

Über die Terrakottanachbildungen der Knidierin, die zum Teil ihr Vorbild recht frei behandeln und durchweg, bis auf eine pergamenische des Berliner Museums, von mässigem künstlerischen Werte sind, vergl. Pottier-Reinach, La nécropole de Myrina S. 283 und 515, No. 20, und Reinach, Gaz. des beaux arts 1888, S. 101 ff. Aus Myrrhina stammen eine Fröhner in drei Exemplaren bekannte mit der Signatur des Diphilos, Fröhner, Terres cuites de la coll. J. Gréau, Tf. 101, S. 65, eine derselben Fabrik im Louvre, Pottier-Reinach No. 19, sechs bei der Ausgrabung der Nekropole gefundene, eine abgebild. La nécr. Tf. V, 4, die übrigen Gaz. des b. arts a. a. O. No. 1—5; aus Tarsos eine des Brit. Museum, abgeb. Michaelis, Journ. of hell. stud. 1887, S. 345 (h); aus Smyrna (?) Sammlung Lambros, Fröhner, Terres-cuites d'Asie-mineure, Tf. 22 n. 3, S. 49. Eine aus Calymna stammende im British Museum nicht wieder aufgefundene „Venus in Art der praxitelischen nackt, der Kopf umwunden mit dickem Blumenkranz", Arch. Zeit. 1848, S. 278, No. 6, ist wohl nicht hierher zu ziehen.

Bronzen.

Fröhner, Coll. J. Gréau, Bronces, Tf. 26, No. 927, aus Syrien, freie Nachbildung, vergl. Furtwängler a. a. O., British Museum No. 92, Kasten 44.

Gemmen.

1) Oxford, im Besitze von A. Evans, Murray, Hist. of Gr. Sc. II, S. 272, Anm. Intaglio, rohe Arbeit, Inschrift *KOPINΘOY*. (K)
2) Lippert, Dactyliothek I, 1, 81, abgeb. Müller-Wieseler, Denkm. d. alt. Kunst I, Tf. 36, No. 146b.

Münzen.

Über die seit Visconti oft behandelten knidischen Münzen mit dem Typus der Knidierin und den Porträts von Caracalla und Plotina auf der Gegenseite genügt ein Verweis auf Michaelis a. a. O. S. 17.

Er kommt recht oft auf dieses Werk zu sprechen, das ihm einen besonders tiefen Eindruck gemacht hat, gelegentlich bezeichnet er es auch als das schönste des Meisters. Seine Analyse in den Eroten leidet zwar, indem sie der unerfreulichen Tendenz dieser Schrift Rechnung trägt, aber sie verrät doch die bekannte Meisterschaft, die vollends in den paar Worten der Eikones, wo er zu der seltsamen Konstruktion seiner Musterschönheit den Kopf und das Alter der Knidierin entlehnt wissen will, hervortritt. Im Anhange zu dieser Schrift findet sich auch jene von uns schon früher gewürdigte Äusserung, die von seiner Kenntnis der gelehrten Forschung über unseren Meister zeugt, indem er, wenn auch indirekt, des an das Aphroditebild geknüpften Akmedatums gedenkt. Von dem Ansatze, den uns das Datum der Zerstörung Thespiäs für den Eros und die übrigen thespischen Werke an die Hand gab, trennt es rund ein Jahrzehnt, aber beide vereinigen sich ganz gut und gewähren uns damit den seltensten aller archäologischen Genüsse, zeitlich festen Boden unter den Füssen zu fühlen, wenn auch immerhin noch mit einer Fehlergrenze behaftet, die ihn anderswo vergällen könnte. Eros und Aphrodite an den Enden dieses Jahrzehntes künden uns von der Pracht, wie von der Dauer seines Liebesfrühlings, dessen epochale Bedeutung für sein künstlerisches Werden sie uns gewährleisten. Das Ende hat auch wohl die Gründung eines eigenen Herdes, dem so wackere Söhne und Enkel entstammten, nicht bedeutet, denn unsere chronologischen Ansätze sind so indiskret, uns die Vermutung dringend nahezulegen, sein Erstgeborner möchte vielleicht gar vor seiner Aphrodite das Licht der Welt erblickt haben. Von dem glänzendsten Monumente der Phryne-Tage erfahren wir noch, dass es im Jahre 475 n. Chr. im Palast des Lausos zu Konstantinopel bei dem grossen Brande unterging.

Es ist auch diesmal Ennio Quirino Visconti, dem der Ruhm der monumentalen Wiederentdeckung gebührt. Vorläufer, von denen er nachträglich erfuhr, hat er insoweit gehabt, als das Exemplar des vatikanischen Belvedere schon manchem den grossen Künstlernamen suggerierte, der vor jeder Aphrodite, wie vor jedem Eros sich dem ergriffenen Gemüte von selbst aufdrängte; aber der entscheidende Schritt konnte doch erst durch Heranziehung des knidischen Münzbildes geschehen. Es war ein glücklicher Zufall, der eines der seltenen Stücke in Besitz dessen gelangen liess, der den rechten Gebrauch davon machen konnte. Künstleraugen hatten freilich längst, ebenso unbekümmert um antiquarische Gelehrsamkeit, wie um den breiteren Ruhm einer unbedeutenden Rivalin, die den Ehrennamen der „belvederischen Venus“ an sich riss, während unsere eine zeitlang sogar ihr

göttliches Inkognito wahren konnte, das grosse Vorbild in der Kopie erkannt. 1540 hatte sie Primaticcio unter die Zahl der Antiken aufgenommen, deren Formen er für Franz I. besorgte. Der Bronzeausguss in Fontaineblau, von Beauchesne hergestellt und von Jean Challnau repariert, jetzt in der Galerie Mollien des Louvre, bietet uns heute, wo das Stück in den Magazinen des Vatikans dem Studium völlig entzogen ist, noch immer mehr als die alten Stiche und Zeichnungen. Im folgenden Jahrhundert erhält Velasquez von seinem König den Auftrag, für die Ausschmückung des Alcazar von Madrid neben einer Auswahl von Bildern der grossen Italiener und Antiken auch Formen von solchen nach dem genannten Vorbilde zu besorgen. Er wählt gleichfalls, so scheint es, die Knidierin. Raphael Mengs hat die Schönheit des Kopfes gepriesen. Es macht seinem feinen Blick alle Ehre, dessen Ähnlichkeit mit der Niobe, sowie eine Replik in Madrid erkannt zu haben. Daraus folgerte er auf ein berühmtes Original, obgleich er sonst auf das Exemplar nicht gerade gut zu sprechen gewesen ist. Ihm

Fig. 40. Statue der Knidierin nach dem restaurierten Abguss der Prager Universitäts-Sammlung. (Vergl. S. 257.)

allein hat Visconti als seinem Vorgänger Rechnung getragen, und gewiss mit Recht.

Die Replikenreihe entspricht quantitativ dem Ruhme des Werkes, vielleicht aber nicht ganz den hochgespannten Erwartungen, mit denen wir an sie herantreten. Sie ist erst Schritt für Schritt zu ihrer jetzigen, noch keineswegs endgültigen Ausdehnung gekommen, aber ebenso wie die Knidierin es darin ihrer Vorgängerin, der athenischen Göttin der Gärten, nicht gleichthun kann, hat auch manche ihrer Nachfolgerinnen, mit unbekanntem oder ungeläufigem Meisternamen, dem starken dekorativen Bedürfnis in Rom weit besser entsprochen. Nur in ihrer Adoptivheimat konnte sie niemals verdrängt werden, die kleinasiatischen Statuetten in Marmor wie Terrakotta beweisen, mit welch zähem Patriotismus man an ihr hing; von dort her stammt auch das Stück der besten Marmorreplik, die wir besitzen. Diese Erscheinung ist das Produkt des Zusammenwirkens zweier Ursachen. Einer rein äusserlichen: das Original stand in keinem der beiden Centren der späteren fabriksmässigen Reproduktion, Rom und Athen, man kann sich also leicht denken, dass die Nachfrage hauptsächlich von dem Kreis derer ausgegangen sein wird, die es an Ort und Stelle aufgesucht und sich dort den entscheidenden Eindruck geholt haben; die zweite, weit wichtigere, hat bis heute ihre Wirkung nicht versagt. Die Aphroditegestalten der Epigonenzeit entflammen noch immer die Kunstfreunde beider Geschlechter zu lebhaften Gefühlsausbrüchen, sie sind in Photographien, Gypsen und Bronzen jetzt noch fast allgegenwärtig; zu der im Saale des griechischen Kreuzes sieht man so regelmässig Gesichter mit enttäuschtem oder hilflosem Ausdruck aufblicken, dass man nur für die schönsten derselben ein menschliches Rühren empfindet.

Hemmnisse, zum Teil ganz ungewöhnlicher Art, erschweren uns noch jetzt und haben es bis vor kurzem noch mehr erschwert, auf Grund der Repliken eine klare, wenn auch blasse Vorstellung von dem verlorenen Original zu gewinnen. Sie haben der Münchener Aphrodite Braschi, einer gefälligen Variation ins Süssliche unter absichtsvoller Umkehrung des Leitmotives, gestattet, die erste Geige zu spielen; jetzt ist sie endgültig aus dem Replikenverzeichnisse gestrichen, während von den beiden wichtigsten Exemplaren die eine, der schon des nie getrennten Kopfes wegen der Preis gebührt, nur durch die Vermittelung des alten Bronzeabgusses unserem Gesichtskreis nicht völlig entrückt wird, und das Original der anderen noch immer jenes Blechgewand entstellt. Wirksam konnte sie erst werden, als es Walter Copland Perry gelang, eine päpstliche Entschliessung zu ihrer

Abformung zu erwirken. Auch hier soll ein Wort kindlichen Dankes an jene höchste Stelle nicht unterdrückt werden, dem sich der Leser gewiss anschliessen wird. Vielleicht darf dabei der Hoffnung Raum gegeben werden, dass ein ähnliches Machtwort auch einmal die Thore der vatikanischen Magazine der Forschung öffnen werde; bis dahin bleibt der Abguss der Figur der Sala de la croce greca die unbestrittene Grundlage unserer Kenntnis des Originales.

Der Hauptwert dieser Kopie liegt nicht in der Feinheit der Ausführung, der kein besonderes Lob gebührt — schon der falsch aufgesetzte Kopf stammt von einer besseren, und der Torso Ingres' überragt sie noch mehr an künstlerischem Werte — er besteht in der unverkürzten Wiedergabe der Gesamtkomposition, die uns hier allein vorliegt. Ihr Meister hat von dem bequemen Auskunftsmittel, Vase und Gewand förmlich als Stütze an die Statue heranzurücken und so ein Bedeutendes an Material und Arbeit zu ersparen, keinen Gebrauch gemacht. Das ist um so anerkennenswerter, als nicht bloss die Kopisten, sondern auch die Künstler, denen das praxitelische Original das Thema zu ihren Variationen gab, allen voran der Schöpfer der Münchener Aphrodite, hier einsetzten. Damit hat er sich als treuer Abschreiber erwiesen, den Feinheiten der letzten und höchsten Vollendung war seine wiedergebende Hand nicht gewachsen. Der störende Übelstand des falsch sitzenden Kopfes, der auch der Linienführung den empfindlichsten Abbruch thut, lässt sich glücklicherweise auf einfache Art beseitigen. Der schönste aller uns überkommenen Köpfe der Knidierin, der fast intakt erhaltene Kaufmannsche, war selbständig bis zur Halsgrube zum nachträglichen Einsetzen gearbeitet, es ist also nichts weiter nötig, als hier die alte Ergänzung zu entfernen und diesen an die Schnittfläche anzufügen. Dies am Abguss der Prager Universitäts-Sammlung ausgeführte Experiment liegt unserer Abbildung zu Grunde und ein Vergleich mit den oben angeführten früheren Abbildungen lehrt, welch gewaltiger Schritt in der Richtung des Originales damit gethan ward.

Die Göttin hat ihr Gewand abgelegt, das sie lässig über eine zu ihrer Linken stehende Hydria herabgleiten lässt, zugleich führt eine Reflexbewegung die Rechte deckend vor den Schoss. Man gewinnt sofort den Eindruck, diesen Zug hat der Meister nicht erfunden, er hat das Bild des sich entkleidenden Modells, wie es sich seinem Auge bot, einfach festgehalten; der experimentelle Beweis wiederholt sich ja tagtäglich in unseren Ateliers. Der Kopf wendet sich, leicht in den Nacken zurückgeworfen, nach links, die Augen in die Ferne gerichtet, nicht unstät spähend, sondern

mit jenem vollen Aufschlag, der Liebe weckend in die Seele dringt. Ein leises Lächeln erhellt wie ein zitternder Lichtstrahl das Antlitz. Es ist nicht mehr das heilige, selbstvergessene Lächeln der Sosandra des Kalamis, hingebende Holdseligkeit spricht in gleichem Pianissimo des Ausdruckes aus diesen Zügen. Die Gestalt der Göttin durchströmt die beginnende Bewegung, die Last des Körpers neigt sich nach rechts, das linke Bein hebt sich zögernd vom Boden. Die Hydria hat nicht bloss die Aufgabe, das Gewand zu tragen, sondern auch die, dem Beschauer zu sagen, dass es die Wogen sind, die ihrer Herrin warten. Und nun wiederholt sich ihm das gleiche Schauspiel, das ihm die Werke des Meisters so oft schon geboten, die Basis des Bildes verwandelt sich in ein Stück realer malerischer Welt. Aphrodite tritt aus einem Tempelchen, das ihr als Toiletteraum dient, in einen stillen, schattigen Hain heraus. Eine frische Brise beugt die Wipfel der epheuumsponnenen Platanen und Cypressen zur duftenden Myrte und zum beladenen Weinstock, sie bilden einen Bogengang zum Strande hin, und im Vordergrunde rauscht das Meer in lockendem Wellenschlag. Wir sahen aus Lukians Eroten, es hat sich ein antiker Lenôtre gefunden, der diesmal die landschaftliche Inscenierung getreu den Intentionen des Meisters besorgte.

Der ganze Apparat hatte freilich nur den Zweck, den Vorhang vor dem schönsten Rätsel der Schöpfung fallen zu lassen, die höchste göttliche Schönheit des Weibes in Gestalt Aphroditens selber unverhüllt zu zeigen. War es dazu nötig, die Göttin ein Bad nehmen zu lassen, konnte nicht auf dem geheiligten Boden des Mythos und des Glaubens der Pfad gefunden werden, der zum gleichen Ziele führte? Apelles hat die Anadyomene gemalt, nachdem sie Phryne II mit so grossem Erfolg vor so zahlreichem und so andächtigem Publikum tragiert hatte, Thorwaldsen gab ihr als neuer Paris den Apfel und hatte doch zu der Konkurrenz der beiden anderen Göttinen noch die Evas als Zugabe. Nichts ist für Praxiteles' echt künstlerische Gesinnung bezeichnender, als dass er hier alle „tiefere Motivierung" verschmähend, kühn geradeaus auf das Problem losging, um es in schlicht-realer Weise zu lösen. Jeder Kompromissversuch, der an sich berechtigten aber jenseits des Reiches der Kunst herstammenden Empfindungen Rechnung getragen hätte, wäre eine Art Entschuldigung gewesen, eine Vorrede an das p. t. Publikum. Der Ernst der Lösung zeigt sich auch in der Konsequenz. Alle äusseren Abzeichen ihrer Würde fehlen der in das Bad steigenden Göttin, das Haar ist einfach geordnet, als einziger Schmuck ist ein Armband übrig geblieben, ein dünner Goldreif mit kunst-

losem Schloss; die Schönheit ist allein Aphroditens würdiges Symbol. Unwillkürlich denkt man dabei an den Schlussvers des thespischen Epigrammes.

Dieser hohe künstlerische Ernst hat nach dem ersten Schrecken, den uns die Koerlegende im Bilde vorführt, seine volle Wirkung nicht verfehlt. Die Typengeschichte des Aphroditeideals zeigt von nun ab den zwingenden Einfluss der praxitelischen That; das Bademotiv wird bis in seine letzten Konsequenzen verfolgt, aber schliesslich hat ihm die allzu energische Wasserkur nicht gerade gut angeschlagen. Doch davon später, für jetzt haben wir noch keinen Grund, unseren Blick von Praxiteles' Meisterwerk abzulenken.

Die Umrisse der Gestalt lassen uns aufs neue die feinen Reize praxitelischer Linienführung nachempfinden. Den kühnen Rhythmus der Jugendgestalten wird hier der Beschauer leicht vermissen, dazu bot die neue Aufgabe keinen Anlass, und schon der ausruhende Satyr, der uns den Meister auf der Höhe seines Könnens zeigte, hat uns gelehrt, dass er in seinen für den Marmor gedachten Werken den Zügel etwas straffer anzuziehen liebte. Er war nicht Manierist und konnte auch auf Stützmotiv und Linienschwung, so sehr sie ihm am Herzen lagen, verzichten, wo sie nicht am Platze waren. Dem Reiz der Linie hat er freilich nie entsagt. Hier lässt er ihn nur zartgedämpft erscheinen. Der Kontrapost geht nur so weit, um den nötigen Spielraum für die volle Entfaltung der Körperschönheit zu gewähren, erst in der Cascade, die das über die Hydria gleitende Gewand bildet, merken wir, wie der mühsam zurückgehaltene Strom sich freie Bahn bricht.

Die führende Rolle hat das malerische Element übernommen, es fügt dem alten Kontrapost einen neuen, höherwertigen hinzu. Der warme leuchtende Ton des Marmors lockt an sich zu einer eingehenderen naturalistischen Behandlung des Fleisches, er gestattet Lichteffekte, die der Bronze versagt bleiben, er räumt auch der Farbe einen bescheidenen Platz zur Mitwirkung ein, während Bronze nur anderen Metallen in ganz kleinen Dosen, den gleichgültigen Fall der Vergoldung ausgenommen, Zutritt gestattet. Die erreichte Höhe des Fleischtons ist nur durch Kontraste festzuhalten und zu sicherer Nachempfindung zu bringen, denen gegenüber sie die höchste Note angiebt. Hydria und Gewand teilen sich in diese Rolle. Man hat bemerkt, die Wahl des Gefässes wäre sehr fein berechnet, „da die wuchtige Hydria mit dem kräftigen Körper im schönsten Gleichgewicht stehe". Darin steckt ein Hinweis auf die weit schlankere Vase der kapitolinischen Aphrodite,

die aus einem Juwelierladen stammt, während diese dem Kerameikos entsprossen scheint. Und doch wird man schwerlich ein völlig gleiches Exemplar in unseren Museen finden. Sie kehrt, um uns das Kleeblatt der Henkel zu zeigen, die Rückseite zu, doch können wir sicher sein, das herabfallende Gewand deckt vorn kein Bild. Wir möchten zunächst an jene nobelsten Erzeugnisse attischer Thonindustrie denken, deren Hauptfundstelle die Krim und Unteritalien bilden, von kräftiger und doch feingliedriger Form, mit tiefschwarzem Glanz völlig überzogen, einen übergoldeten Reliefkranz auf der Schulter, die Oberfläche meist geriefelt; aber diese ganze Gattung schliesst sich enge an bronzene Vorbilder an, die uns nur weit spärlicher als ihre thönernen Rivalen erhalten sind.[1] Der Meister hat mit feinem Takte hier eine ruhige Oberfläche vorgezogen, die Riefelung auf die Henkel beschränkt, und als einzigen Schmuck vom Ansatz des mittleren ein trefflich komponiertes, reiches plastisches Ornament ausgehen lassen. So wenig wir uns sonst mit polychromen Versuchen horvorwagen werden, hier haben wir sicheren Boden, der Farbenschmuck des Gefässes ist gegeben. Wir begreifen sofort, wie der matte schwarze Glanz das Licht des nackten Fleisches mächtig heben musste, aber schlug dann das notwendig golden zu rekonstruierende Ornament nicht grell aus der Farbenskala heraus? Nein! es lenkte hinauf zum Goldreif am Arm und zum blonden Haar der Göttin, und mit diesen zusammenklingend war seine Wirkung gewiss die eines Schlussakkordes. Dem Stück Draperie fiel die Vermittelung des koloristischen Gegensatzes als Hauptaufgabe zu. Indes von weiteren Ausführungen mahnen uns die neueren Polychromierungsversuche antiker Werke ab, die berühmte Frage: „sollen wir unsere Statuen bemalen?“ bejahen sie etwas pointiert. Es ist ein starker Beweis der malerischen Behandlung dieser Aphrodite, dass sie es unausweichlich macht, von Farbenwirkung zu sprechen, aber wir dürfen uns genug sein lassen an der Aufgabe, die die Draperie noch heute erfüllt, immer noch hebt sich von ihr die Schönheit des Leibes wirksam ab. Man hat an das Gewand des olympischen Hermes erinnert und schlagende Übereinstimmung gefunden, es ist aber auch lehrreich, dem grossen Unterschied in der künstlerischen Behandlung nachzugehen. Hochentwickeltes Stoffgefühl ist beiden in gleichem Maasse eigen. Der breite Rand mit dem reichen Gelocke des Fransenschmuckes (von der kapitolinischen genau nachgebildet) und ein paar Drucker, die wie aufgesetzte Lichter wirken, genügen vollkommen, die Impression eines weichen, glänzenden,

[1] Ein besonders ähnliches, leider nur als Fragment erhaltenes Exemplar im Berliner Antiquarium No. 7430.

glatten Stoffstückes zu erwecken, aber der Faltenzug ist noch wesentlich linear und stark traditionell, zu dem kühnen Wurfe der letzten reflektierenden Tiefen, der reichen Orchestrierung hatte es noch weite Wege.

Wir hatten im Sauroktonoskapitel Gelegenheit, vorgreifend hierher zu weisen auf diese im künstlerischen Gedanken des Werkes mit eingeschlossene Draperie. Die naheliegende Möglichkeit, das Auftauchen eines in der Folge so oft wiedererscheinenden Requisites dort zu suchen, wo es allein von selbst gegeben erscheint, erhält eine gewichtige Unterstützung sowohl durch die relativ strengere Behandlung desselben, wie durch die gewonnene Erkenntnis des ungefähren Datums der Knidierin, und diese sichernden Momente müssen uns um so erwünschter sein, weil uns dadurch ein Blick in die Weise des Schaffens unseres Meisters gestattet wird, wenn sie uns auch nur wieder zeigen, was wir gelegentlich schon erlauscht haben. Weder kühl erwägender, pröbelnd berechnender Verstand, noch geniale Intuition (und er hat gewiss, wie jeder grosse Künstler, beides besessen) gab ihm, was wir als das Beste und Wirksamste an seinen Werken bewundern, sondern die weit seltenere Fähigkeit, auch in dem kleinsten und unscheinbarsten der sich vor ihm abspielenden Geschehnisse sofort den künstlerischen Grundgehalt sehen und erfassen zu können. Das Stück Tuch, das hier auf die Hydria herabgleitet, hat seine Rolle als Reflektor in der antiken Plastik festgehalten und hält sie noch heute fest, es war von der dauerhaftesten Sorte, die es jemals gab.

Die Stütze, die vom Gewand zum Leib der Göttin hinüberführt und an der Hüfte ansitzt, empfindet der moderne Betrachter störend, und ist gern bereit, diesen armseligen Behelf dem Kopisten in Rechnung zu stellen. Aber gerade das Umgekehrte ist der Fall. Für dessen Treue spricht nichts so beredt, als dieser imitierte Holzkeil, den wir schon am ausruhenden Satyr kennen gelernt haben und am Hermes in ganz entsprechender Form, fast bis auf den Millimeter genau, an derselben Stelle sitzen sehen. Die gar oft befremdende Stützenwirtschaft der antiken Marmorplastik wird durch die noch wenig entwickelte Spediteurtechnik veranlasst sein; für unseren Meister bleibt der Holzkeil ein nicht zu verachtendes Charakteristikum. Davon noch später. Doch alle Treue im Kleinen und den guten Willen des Kopisten der vatikanischen Replik in Ehren, was sein mangelhaftes Können von dem so lautgepriesenen Formenreiz des göttlichen Leibes uns übrig liess, wir können es am besten in unserer Rekonstruktion durch den Vergleich des angesetzten Kopfes von Tralles ermessen. Der griechische Meister liess sich in unwesentlichen Dingen gehen, aber der

fesselnde Zauber strahlt von diesen Zügen wie am ersten Tage. Eine hohe Lichtempfindlichkeit antwortet, auf jeden Wechsel der Beleuchtung reagierend, mit neuen Äusserungen seelischen Lebens, es ist als ob sie in ihren unmerklichen Übergängen den Klausigelosnamen erklären wollten. Dabei hat er sich jeder Einmischung eigenen Sentimentes zu enthalten vermocht, worüber uns ein Vergleich mit jenem irrtümlich in die Replikenreihe eingestellten olympischen Köpfchen beruhigt.[1] Dieses herrliche Originalwerk griechischen Meissels steht völlig unter dem Banne praxitelischer Kunst, aber es kündet bereits die Richtung, die die weitere Entwicklung in der nächsten Generation einschlagen wird: Steigerung des Seelischen mit einer Wendung zum Niedlichen. Hier ist die Frische gewahrt, ein Hauch von Grösse verklärt die zarten Reize. Daneben wirken die Formen des Körpers ein wenig leer und allgemein, die Lebenswärme, die im Original pulsierte, wich hier der Marmortemperatur. Bedeutend mehr bietet vor allem der Torso der École des beaux arts, wenn er auch nicht ganz an die Höhe heranreicht, die der Kopf von Tralles markiert. Er erzählt uns doch von virtuoser Fleischbehandlung, die wir angesichts des Paroxismus der antiken Kunstkenner erwarten, auch von der Vollendung der Rückseite, deren ebenbürtige Schönheit so lauten Preis erhielt. Aber während wir die Torsi nach ein paar weiteren Finessen und Epidermisreizen durchspüren, wie sie die kapitolinische Aphrodite oder gar die dralle Maid von Vienne so überreich bieten, tritt uns auch selbst in den minderwertigen Kopien eine Grösse der Formenauffassung entgegen, die uns zu immer neuer Bewunderung hinreisst. Es scheint fast, als ob es ein Wechselverhältnis zwischen Kopisten und Epigonen gäbe. Jede weitere Entwicklung, die unter den Händen der letzteren das Original mitmacht, giebt ihm ein Stück mehr von dem Naturalismus, an welchem es unseren Nachbildungen so gebricht, und nimmt ihm dafür ein Stück von der Grösse, die noch in der letzten freudelosesten Kopie wie in Frakturzügen hervortritt. Was sich daraus ergiebt, lesen wir wie von einem Instrumente ab. Die Knidierin galt den folgenden Meistern nicht als das technisch Höchste in der Darstellung nackter Weiblichkeit, der Versuch, sie zu überbieten, wurde oft gemacht, und ist ab und zu gelungen, aber unerreicht und unerreichbar blieb ihr Formenadel, der sie noch in späten Tagen als die himmlische schlechtweg erscheinen liess.

Den ersten schüchternen Ansatz einer Umschöpfung zeigt die Münchener Aphrodite, die einst, weil sie den Ruhm, die Knidierin zu vertreten, genoss, auch

[1] Graphisch fixiert von Treu, Olympia III, Textband S. 206, Abb. 235 u. 236.

die Ehre des Gewahrsams mit ihren älteren vatikanischen Schwestern teilen musste.[1] Schon die Reduzierung der Hünengestalt auf das menschliche Maass kündigt die Tendenz vernehmbar an. Die Komposition erleidet eine wesentliche Änderung, die Hydria wird direkt neben die Göttin auf den Boden hingestellt, entsprechend verkleinert und der Ordnung wegen mit der Vorderseite gegen den Beschauer gedreht, das Gewand fällt nicht mehr auf sie, sondern wird emporgezogen und als Stütze verwertet. Zunächst wird dadurch die Linienführung steil und schwunglos, die breite Anlage des Vorbildes kleinlich, die Änderung schneidet aber auch tief in die Auffassung, der Wunsch nach Bedeckung zerstört die Unbefangenheit des Werkes und flösst ihm jenen Tropfen Raffinement ein, der in seiner Wirkung einem schleichenden Gifte gleich kam. Die hüllende Rechte, die Wendung des Kopfes erhalten nun ganz von selbst einen stärkeren Accent und es erscheint wirklich, als ob dem auch in der Behandlung der Formen mit leise ändernder Hand Rechnung getragen wäre. Den Schöpfer dieser Variation wird man leicht in der nächsten Nähe unseres Meisters zu suchen geneigt sein, dafür scheint der enge Anschluss zu bürgen, in welchem man die den freieren Flug der Phantasie lähmende Wirkung seiner That zu erblicken meint. Man hat auf Kephisodot geraten, von dem es zu Rom in der Sammlung Pollios eine marmorne Aphrodite gab. Das hört sich ganz leidlich an, nur würde man dann in der monumentalen Überlieferung einen lauteren Nachhall erwarten. Bisher aber hat es nach der vereinzelten Replik den Anschein, als ob das Experiment missglückt wäre. Liegt das vielleicht an dem Mangel an Kühnheit, den selbst Rom nicht aufwiegen konnte? Dort hat man ja auch einer nackten Aphrodite des grössten Rivalen unseres Meisters über wichtigen Amtsgeschäften vergessen, wie Plinius schreibt, obgleich sie die Knidierin übertraf und jeder anderen Stadt zur Zierde gereicht hätte. Wir sind weit davon entfernt, Skopas für die Konzeption der Aphrodite Braschi verantwortlich zu machen, obschon sich diese Hypothese gewiss nicht schlechter hören liesse, als die letzte über dieses Thema gedichtete. Es ist ein ganz anderer Grund, der uns ein Wort über dieses am Wege liegende Problem abnötigt. Man hat bisher allgemein angenommen, dem Werk des Skopas wäre die Priorität zugekommen und

[1] Brunn, Beschr. d. Glyptothek[5] No. 131, Friederichs-Wolters No. 1215. Abgeb. Lützow, Münchner Antiken Tf. 41 (S. 71), Clarac 331,5 R., Arch. Zeit. 1876, Tf. 12, 5. Brunn-Bruckmann, Denkmäler No. 372. Sonst noch in vielen Handbüchern. Über das tragikomische Intermezzo vergl. Lützow a. a. O. Anm. 1, wo auf die Schriften von J. Meyer: Die knidische Aphrodite und ihr neuestes Schicksal, und David Strauss: Die Göttin im Gefängnis, verwiesen wird.

gelegentlich sogar versucht, das plinianische „Praxitelian illam antecedens" in chronologischem Sinne umzudeuten. Das wäre Praxiteles weit abträglicher als das stärkere Lob, welches man damit abschwächen wollte, da dessen Ruhm von dieser Seite keinerlei Gefahr droht. Wir wollen den Leser nur vorweg in Kenntnis setzen, dass wir die Konsequenz der Hinaufdatierung unseres Meisters bald auch für sein Verhältnis zu Skopas werden ziehen müssen, in welchem wir dann nicht mehr wie bisher die beschattende Gestalt eines Vorläufers erkennen werden, sondern einen kaum älteren Mitkämpfer, von dem es schwerlich vorauszusetzen ist, dass er die Entscheidungsschlacht gegen seinen gewaltigen Genossen auf dessen eigenstem Gebiete gewonnen hätte. Dann würde die Sprache der Litteraten anders klingen, das gründliche Schweigen der monumentalen Überlieferung hat keine Amtsgeschäfte zur Entschuldigung. Möge man uns gestatten, als Ersatz für die verweigerte positive Behandlung der Meisterfrage eine allgemeine Bemerkung anzufügen. Es sind nicht immer diejenigen Variationen die frühesten, die am wenigsten variieren. Die Wirkung eines grossen Kunstwerkes nimmt nicht im Quadrat der Entfernung ab; drückend und lähmend wirkt es erst nach seiner Kanonisation, die Kinder aber, die es bei lebendigem Leibe zeugt, haben nichts von fataler Epigonenähnlichkeit. Sie verleugnen wohl selten ihre Abstammung, niemals aber ihr eigenes Leben.

Eine reizvolle Gestalt des British Museum, die kleine Aphrodite von Ostia, kündigt schon in ihrem Kopftypus ihre direkt praxitelische Abstammung an. Sie ist im Jahre 1775 als Zierde eines antiken Bades gefunden und hat, nachdem sie unter der Leitung Gavin Hamiltons restauriert war, ihren Weg mit der Townley-Sammlung an ihren jetzigen Ort gemacht.[1] Die Restauration hat den zugehörigen Kopf mit dem Leibe, aber wahrscheinlich nicht genau in ursprünglicher Weise, wieder vereinigt, und die Arme, von denen nur je ein oberes Stück haften geblieben war, hinzugefügt, die Rechte der Gebärde der Knidierin entsprechend, die Linke mit einem Spiegelgriff in der Hand. Die Figur hat nicht ganz zwei Drittel Grösse, die zu ihrem anmutigen Thun im rechten Verhältnis steht. Das herabsinkende Gewand wird von den aufeinander gepressten Schenkeln gehalten, auch die zierlich geschmückten Sandalen verraten, dass die Göttin mit ihrer Badetoilette noch nicht zu Ende ist. Anklänge an die Knidierin sind auch in der Körperbehandlung beobachtet worden, leider scheint es jedoch, da es an Repliken fehlt, noch

[1] Abgeb. Specimens of anc. sculpture II, Tf. 14 u. 15, Anc. marb. II, Tf. 22, Clarac 335,2 R., vergl. Bernoulli, Aphrodite S. 267, Friederichs-Wolters No. 1470. Die von letzterem herangezogene Bronze Dutuit abgeb. Gaz. arch. VI, Tf. 15.

nicht möglich, die Bewegung der Arme völlig sicher zu ergänzen. Erst in letzter Zeit ist uns eine kleine Bronze der Sammlung Dutuit zu Hilfe gekommen, deren Übereinstimmung indes nicht weit genug geht, um zwingender Natur zu sein. Die Bronze trägt einen römischen Porträtkopf als sichere Bürgschaft des Aphroditecharakters und des Ruhmes des Originales. Das Gewand ist noch einmal vom linken Oberarm an die Seite gepresst, der Zeigefinger der Linken berührt das Kinn, die Rechte hält einen Spiegel, in den die Dame aufmerksam blickt. Nun befindet sich auch am Kinn der Townley-Statue ein Rest, der eine entsprechende Ergänzung der Linken fast sicher macht, dagegen scheint die spiegelhaltende Rechte zu den Freiheiten des römischen Meisters zu gehören, und die Hamiltonsche Ergänzung dürfte Recht behalten. An der Bronze reicht das gepresste Gewand bis zur Scham, hier lässt es gerade genug Platz für die Deckungsgeste, die die lineare Schönheit gegenüber der Umbildung bedeutend erhöht. Damit gewinnen wir zugleich ein Motiv, das weitaus anmutiger und einheitlicher wirkt und nicht nur die Geschmacklosigkeit des späteren Meisters genügend beleuchtet, sondern ganz vorzüglich für den Ort gestimmt erscheint, an dem sich die Statue einst befand. Die Göttin hält im letzten Augenblick mit der fast vollendeten Zurüstung zum Bade sinnend inne, sie zögert, aber auch nur einen Augenblick, durchzuckt von dem wollüstigen Schauer, den die herandrängenden kühlen Fluten hervorrufen. Dies Hereinbrechen eines tiefen Naturgefühls in die antike Plastik, die wir von solchen Anwandlungen frei zu meinen uns gewöhnt haben, ist das persönliche Werk unseres Meisters, in dessen ausruhendem Satyr wir die elementaren Mächte wirken sahen; direkt oder indirekt geht alles auf ihn zurück, was sich von diesem Hauche berührt zeigt. Mit Berufung auf ihn hat sein erster Monograph einen Neapler Venustorso besprochen, an dem derselbe Moment, den wir hier erkannten, zu virtuosem Ausdruck gebracht war, eine in ihrer Formengebung völlig verschiedene, in ihrem Grundton ebenso völlig zusammenklingende Gestalt.[1] Nur die Präcision des Ausdruckes und das praxitelische Erbe an Grazie hat diese Figur voraus. Wenn uns nicht alles täuscht, so gehört das früher besprochene olympische Köpfchen in die nächste Nähe zu diesem Werke eines genialen Epigonen. Maasse und Stilcharakter stimmen zusammen und wie ein Siegel nimmt sich die Spur am Kinn aus, die in allen

[1] Friederichs No. 586 = Fr. Wolters 1468. „Der Moment also ist der, wo die Göttin das Gewand bereits auseinandergeschlagen, so dass es sich nun an ihrem Rücken als ein faltenreicher Hintergrund hinspannt, aber noch einen Augenblick zögert, es fallen zu lassen, um ins Bad zu steigen."

Abbildungen sichtbar, bisher keinerlei Beachtung gefunden hat. Die Fundumstände haben von allem Anfang den Gedanken, dass dieses Werk auch in Olympia zum Schmuck einer Garten- und Bassinanlage diente, rege gemacht. Auch das stimmt trefflich für das Original, von dem uns nur dies eine kostbare Bruchstück übrig blieb.[1]

Unsere zögernde Aphrodite hat zu ihren eigenen künstlerischen Qualitäten vielleicht noch das Verdienst, die erste Anregung zu einer Schöpfung oder, besser gesagt zu einer kleinen Reihe von Schöpfungen gegeben zu haben, die zum Anmutigsten der Plastik aller Zeiten gehört. Das Stück Tuch, dessen Lage bereits prekär geworden ist, fällt sofort, aber die Sandalen, die hier so auffällig fest sitzen, müssen auch noch herab. Man sollte es nicht glauben, wie schwer die heruntergingen. Eine ganze Schar von Künstlern aller Branchen hat sich bald mit der rechten, bald mit der linken abgequält, Eros musste auch nach seinen schwachen Kräften mitthun, die Göttin hüpft von einem Bein aufs andere und stützt sich auf alles, was ihr in den Wurf kommt, schliesslich springen auch noch Renaissancemeister und wohl ab und zu ein moderner hilfreich bei.[2]

Den Löwenanteil an den so überaus zahlreichen Wiederholungen dieser Darstellung[3] haben die Bronzen, doch fehlt sie weder in Marmor noch in

---

[1] Das olympische Köpfchen ist jetzt von Treu, Olympia III, Tf. 54, 12, und Textband a. O. mustergültig publiziert und einer eingehenden stilistischen Analyse unterzogen worden, auch findet sich dort S. 208 die weitschichtige Litteratur über dasselbe aufgezählt. Treus Versuch, es Praxiteles selbst zuzuschreiben, müssen wir für vergeblich halten, wollen uns aber doch gestatten, das wirksamste seiner Argumente vollinhaltlich herzusetzen, auf dessen Verwertung wir nicht verzichten können. „Aber eines lässt sich doch mit voller Bestimmtheit sagen: wenn selbst so verfeinerte Bildungen wie der Aphroditekopf von Petworth (Furtwängler, Meisterwerke, Atlas, Tf. 31, Masterpieces Tf. 17) wirklich noch dem Praxiteles selbst angehören sollen, dass dann das olympische Köpfchen in seiner einfacheren, breiteren, bei aller Kleinheit grösseren Weise gewiss nur aus seiner eigenen Hand hervorgegangen sein könnte."

[2] Zuletzt muss sie doch zu Asklepios wallfahrten, in dem bekannten Bilde Poynters, reproduziert in Muthers Gesch. d. Malerei im 19. Jahrh. III, S. 99.

[3] Die letzte Aufzählung von Reinach in Pottier-Reinachs Nécropole de Myrina, Textband S. 285—88, ist eine dankenswerte Materialsammlung, aber einige Stichproben dürften sie genügend charakterisieren. Unter I wäre Marmorstatuette Vicenza, Dütschke V, No. 43, Heydemann, Ant. in Oberit. S. 11, No. 8 (Bernoulli S. 339, 2) aufzunehmen, unter II, 1 Bronce du palais Colonna à Rome, dem Hinweis auf Bernoulli, der auf Matz-Duhn I, No. 770 anzufügen gewesen, wo die Höhenangabe etwas präciser gefasst erscheint, zu II, 32 wird eine Abbildung zitiert (Gaz. des beaux arts 1866, T. XX), die nichts mit diesem, dort p. 177 erwähnten Figürchen zu thun hat, und auch von Bernoulli nicht hierher bezogen wurde. Sie ist später, Coll. Hoffmann, Seconde partie 1888, S. 124, No. 469, publiziert worden. (Die Bronzen des Cab. d. méd. sind jetzt im Katalog von Babelon-Blanchet No. 243 publiziert.) Bisher sind als weitere Nachträge bekannt: die Terrakotte aus Smyrna, Fröhner, Coll. Piot

Terrakotta, und auch Gemmen und Münzen sprechen von ihrer Beliebtheit. Ihre ungehemmte Wirkung entfaltet sich aber nur in dem Materiale, für das sie gedacht ist; beruht sie doch ganz wesentlich auf dem spannenden Motive des momentanen Balancierens. Die Übersetzung in den Marmor wirkt wie die Übertragung eines Wortspieles in eine fremde Sprache, selbst sinnreich ausgeklügelte pointierte Stützen können uns für den Rückschlag des labilen Gleichgewichtes in das gewohnte stabile nicht entschädigen. Es klingt wie ein übermütiger Spott auf all die Ponderationssysteme der voraufgegangenen Jahrhunderte. „Erfindung ist's des Polyklet — wie man auf einem Beine steht." Der Meister überlässt die Beschäftigung mit dem abgedroschenen statischen Problem für diesmal seiner Schöpfung, und der Spass gelingt. Neuentdeckte Schönheiten erfreuen unser Auge, es sieht ein reizvolles Spiel auf- und abwogender Linien, einen aufs höchste getriebenen Kontrapost und die feine Störungsempfindlichkeit erhöht den Genuss, den sie förmlich zu rascherem Tempo anfeuert. Er hat sich zweifellos als Moderner den Alten gegenüber gefühlt, deren Wucht ihn nicht drückte, als Kind seiner Zeit, dem andere Aufgaben gestellt sind, als frühere Lösungen noch einmal mehr zu lösen. Und da er seinem eigenartigen Problem auch den richtigen Maasstab mitgab (keine der Kopien weist über halbe Lebensgrösse hinaus), der ihm statt der monumentalen Wirkung eine breite dekorative verhiess, so fand er ein dankbares Publikum und — einen gefährlichen Rivalen.

Zwei Kompositionen treten uns aus dem Replikenmeere mit dem Anspruch auf Priorität entgegen, dessen zuversichtliche Entscheidung uns kaum vergönnt sein wird. Dürften wir uns an den äusseren Erfolg halten, so wäre sie rasch gefällt, die Zahlen sprechen eine ganz entschiedene Sprache für die eine, die uns darum gemeinhin als die einzige gilt, aber die künstlerischen Qualitäten scheinen sich fast die Wage zu halten, jedenfalls neigt das Zünglein nicht nach der Seite der Majorität. Die Grundzüge

---

No. 272, Tf. 6, Terrakotte in Dresden und die Münze von Apollonia in Mysien, Imhoof-Blumner, Gr. Münzen, Abh. der k. bay. Akademie der Wiss. I. Cl., XVIII. Bd. S. 610, No. 159, Tf. VI, 22.

Unter den Fundstätten ist Hellas und der hellenische Orient auffällig stark vertreten, zu den bei Furtwängler, Samml. Sabouroff zu Tf. 37 aufgezählten: Athen, Ägion, Olympia (?), Epirus, Kyrene, Unterägypten, Alexandrien, Melos, Rhodos, Kalymna, Kos, Kreta, Erythrä, Syrien kommen jetzt noch Smyrna, Myrrhina und Antarados hinzu, wodurch die Berechtigung, das Original im griechischen Osten zu vermuten, immer mehr an Wahrscheinlichkeit gewinnt. Auch das Münzbild von Aphrodisias wie das von Apollonia in Mysien weist in diese Richtung.

der nur in wenigen Exemplaren[1] erhaltenen Komposition sind die folgenden. Die Göttin balanciert auf dem linken Bein, hat das rechte im Knie nach rückwärts gestreckt und langt, sich seitlich vorbeugend, mit der linken Hand nach dem erhobenen Fusse, während der rechte Arm zum Gegengewichte sich leicht hebt; die Hand bewegt sich nach dem Busen hin. Die andere populär gewordene Auffassung lässt die Göttin auf dem rechten Beine in Schwebe stehen, das linke hoch in der Kniebeuge heben, zu dem sie sich herabneigt, um mit der Rechten nach der Sandale zu langen, während die geradeaus gestreckte Linke die Gleichgewichtslage zu erhalten hat. Der Chiasmus der Bewegung bedingt hier eine reichere Entwicklung der Linienführung, die sich zu kühnen Überschneidungen steigert, während dort jede Störung, die die zarte Schönheit des bewegten Leibes beeinträchtigen könnte, sorgsam aus dem Wege geräumt erscheint. Das sieht fast nach prinzipiellem Unterschiede aus, aber je genauer wir prüfen, um so mehr schrumpfen die Differenzen zusammen, die sich bei flüchtiger Betrachtung zu mehren scheinen. Die wenigen Exemplare des ersten Typus zeigen eine schlichte Haarbehandlung, die von den jüngsten Aphroditetypen noch unberührt erscheint, dort meinen wir mehr als einmal bald im Kopfschmuck und Antlitz, bald auch in der Körperbehandlung den Einfluss der im Bade Kauernden zu spüren. Der schwindet, wenn wir das älteste und schönste aller Exemplare, die Londoner Bronze, zur Grundlage nehmen. Hier ist das Haar auch nur einfach aufgebunden, in einen starken Nackenschopf auslaufend, und vergleichen wir damit die kleine Bronze Oppermanns, so müssen wir volle Übereinstimmung vermuten. Aber auch der Torso zeigt hier in der gleichen jugendlichen Auffassung und zarten Durchführung eine geradezu auffällige Verwandtschaft. Man kann darnach den Gedanken an die Identität des Schöpfers beider Typen kaum abweisen. Es wäre doch

[1] Mir sind nur die nachstehenden bekannt:

1) Marmortorso des British Museum, Anc. marb. X, Tf. 20, von Cavaceppi in Rom erworben (angeblich aus Athen).
2) Kleine Bronze, ehemals der Sammlung Oppermann, aus Alexandrien, Fröhner, Mus. de France Tf. 28, 2, Babelon-Blanchet, Br. ant. de la Bibl. nat. No. 248.
3) Terrakotta aus Kleinasien, einst in der Sammlung Gréau, Fröhner, Coll. G. Tf. 51 u. S. 45, Terres cuites d'Asie mineure Tf. 7.
4) Terrakotta, ehemals der Sammlung Piot aus Smyrna (vergoldet), Fröhner, Coll. Piot 272, Tf. 6.
5) Terrakotta im Dresdner Albertinum, unpubliziert.
6) Terrakotta des British Museum, aus Kentoripa (bekleidet), abgeb. Kekulé, Terrakotten von Sicilien Tf. 42, No. 5.
7) Münze (Bronze) von Apollonia in Mysien, unter Gordian, Imhoof-Blumer, Griechische Münzen a. a. O.

nicht unmöglich, dass er sich bei der einen Lösung nicht beruhigte und die zweite, die sich wie eine notwendige Ergänzung anschliesst, noch selbst hinzufügte. Dafür darf man auch noch die Übereinstimmung in Grösse und Material anführen; dann würde freilich die Frage der relativen Chronologie sekundärer Art werden, aber wie dem auch immer sei, die einfachere der beiden Lösungen dünkt uns, trotzdem sie so wenig wirksam ward, als die künstlerisch höherstehende. Sie weckt in uns die Erinnerung an ein anderes bronzenes Werk voll köstlichsten Humors, das uns früher schon beschäftigte, an den Satyr, der sein Schwänzchen wiederentdeckt. So fernab beide Motive von einander liegen, beidemal ist es das gesuchte Problem des labilen Gleichgewichtes, dessen Bewältigung geistreich kapriziöse Erfindungen ans Licht schafft. Auch das Balancieren auf den Fussspitzen bedarf zur Ausgleichung eines vorgestreckten Armes, denn es ist hier von einer gleich starken Ausladung des Oberkörpers begleitet, und wenn diese auch eine veränderte Richtung einschlägt, Kontrapost und Linienführung, ungehemmte Entwicklung der Schönheit erster Jugendblüte sind auch hier erreichte Ziele. Bronze ist beide Male obligat, die Stützen der Übersetzungen werden von selbst zu Krücken. Da wird es doch wohl mehr als ein zufälliges Zusammentreffen sein, wenn wir beiden in der Nachfolge berühmter praxitelischer Werke begegnen, in der sie eine merkwürdig parallele Stellung einnehmen. Wie der Meister des Schwänzchenentdeckers seinem grossen Vorbilde gegenüberstand, das haben wir früher flüchtig berührt, aber man könnte fast Wort für Wort die Ausführungen dort wiederholend einsetzen, zu denen wir uns hier genötigt sahen. Schon manchem Betrachter seines Werkes dürfte dabei vielleicht eine andere sehr bekannte Venusstatue zweifelhafter Göttlichkeit eingefallen sein, die Kallipygos, deren Motiv sich an dem gleichen Punkte konzentriert. Der formale Zusammenhang drängt sich hier geradezu auf, und doch fehlt das prickelnde Moment des Balancierens, das auch hier, wo es des Prickelnden gerade genug giebt, am Platze wäre. So kann sie selbst dorthin nur schielen, wohin sich aller Augen wenden, und dies Posieren für den Beschauer bringt ein neues Element in die antike Plastik, von dem in unseren beiden Werken auch nicht die leiseste Spur zu finden ist. Mit der Knidierin hat die Kallipygos nichts zu thun, die für den Athenäus der empfindsamen Reise das richtige Exempel gewesen wäre, doch ihren hohen künstlerischen Wert wird kein Unbefangener leugnen. Uns interessiert hier nur die Frage: ist sie vom Meister des Schwänzchenentdeckers? Formale Gründe würden die Bejahung empfehlen, aber sie genügen doch bloss, einen Zusammenhang

im allgemeinen zu konstatieren, der in der Tendenz der Generation wie der Schule seine Lösung finden mag.[1] Das Gewicht der inneren Gründe, die ihm die Sandalenlöserin zuweisen, dünkt uns erheblicher, ihre Kongenialität völlig zweifellos.[2]

Mit dem Fallen der Sandalen ist das letzte Hindernis beseitigt, und die Göttin badet endlich. Die Meereswogen, die ihrer so lange gewartet haben, sind es nun freilich nicht, die ihren Leib umspülen, das wäre für die Plastik ohne jedes Interesse. Der Typus der kauernden Aphrodite begnügt sich mit dem Sturzbad einer schlichten Bergquelle. Seine Schöpfung war ein grosser Wurf, der einen mächtigen in kaum absehbarer Replikenreihe zu Tage tretenden Nachhall hervorrief. Diesmal spielen die Marmorwiederholungen die hervorragende Rolle, Bronze verschwindet nahezu völlig, Terrakotta zeigt nur ihre Spuren, Relief, Gemmen und besonders Münzen schliessen sich an. Auch diesmal treten aus der Masse rivalisierende Fassungen hervor; es sind ihrer drei, doch die Entscheidung kann nicht zweifelhaft sein, und jene, die wir für die ursprüngliche halten müssen, hat an ihrer Spitze ein Exemplar, das zwar an Erhaltung sehr viel zu wünschen übrig lässt, aber von so kühner Meisterschaft der Ausführung, von so fascinierender Wirkung ist, dass es geradezu unmöglich erscheint, sie im Originale noch gesteigert zu wähnen.[3] Das Exemplar von Vienne,

---

[1] Wie ein Kind dieses seltsamen Paares sieht der Hermaphrodit aus, der, praktischer geworden, die etwas schwierige Besichtigung der gleichen Partie mit dem Spiegel vornimmt. Über die zahlreichen Wiederholungen dieses Typus, dessen bestes Exemplar die Bronze von Epinal, Album des Musées de province Tf. VI u. VII, bietet, Rob. v. Schneider, Arch. Anz. 1892, S. 51f., S. Reinach, Musée de Saint-Germain en Laye S. 116ff.

[2] Die Versuche, unsere Sandalenlöserin mit der Monocnemos des Apelles in Verbindung zu bringen, mögen hier einfach registriert werden, sie ernst zu nehmen, dürfte bloss ihren Autoren beschieden sein, vergl. Fröhner, Terres cuites d'Asie-mineure p. 22, Blümner, Arch. Zeit. 1884, S. 133ff. Auch die gelegentliche Hinweisung auf ein früheres Vorkommen des Sandalenmotivs am Parthenonfries, Nikebalustrade, und statuarisch in dem sog. Jason, kommen hier kaum in Betracht, es wäre denn, um den schärfsten Gegensatz zu demonstrieren, der sich schon in der Handlung ausspricht; aber einen Einfluss irgend welcher Art kann ich hier nicht sehen, ich glaube vielmehr, sie zieht ihren Pantoffel schlechtweg ohne jede gelehrte Reminiscenz aus.

[3] Stark, Leipziger Berichte 1860, S. 78; dagegen Stephani, Compte rendu pour 1859, S. 123. Aufzählung des Replikenmateriales bei Bernoulli, Aphrodite S. 313ff. (eingehende Besprechung der sich daraus ergebenden Fragen S. 319) und Stephani, Compte rendu pour 1870, S. 59, vergl. Pottier-Reinach, La nécropole de Myrina Tf. 3, 1. Text S. 269ff., Friederichs-Wolters No. 1467, Helbig, Führer I zu No. 250. Der neue Zuwachs macht den folgenden unzulänglichen Versuch einer neuen Redaktion des Verzeichnisses unausweichlich.

I. Statuen.

Gruppe a.

1) Louvre, in Sainte Colombe bei Vienne gefunden, unrestauriert. Abgeb. Gaz.

seit 1878 im Louvre, gehört zu den besten von den Überbleibseln antiker Marmorkunst. Doch zunächst interessiert uns die Frage nach dem Meister,

archéologique 1878, Tf. 13 u. 14 (Chanot S. 68), Rayet, Mon. de l'art ant. II, Tf. 53. Gazette des beaux arts 1897, S. 319 (Th. Reinach).

2) Louvre, in Tyrus gefunden, 1886 erworben, stark restauriert. („Majeure partie du bas du corps et jambes pieds rocher plinthe.")

3) Louvre, Fröhner 148, aus der Sammlung Borghese, abgeb. Clarac 175,4 R.

4) Petersburg, Eremitage Guédéonow No. 351, aus der Sammlung Campana, Clarac 340,3 R

5) Richmond, einst bei Lord Anson, der es von Cavaceppi (Racc. II, 60) erwarb. Michaelis No. 40, abgeb. Clarac 338,2 R.

6) Rom, Vatikan, Gall. Chiaramonti, abgeb. Clarac 338,4 R.

7) Rom, Mus. Torlonia No. 170, aus der Samml. Giustiniani. Abgeb. Clarac 338,1 R. Visconti Tf. 43.

8) Rom, Mus. Torlonia No. 180, aus der Samml. Giustiniani. Abgeb. Clarac 339,6 R., Visconti Tf. 46, vergl. Schreiber, Arch. Zeit. 1879, S. 68.

9) Rom, Mus. Boncompagni, Schreiber, Villa Ludovisi No. 59.

10) Neapel, Mus. Nazionale, abgeb. Clarac 325,2 R.

11) Neapel, Mus. Nazionale, abgeb. Clarac 340,2 R., Mus. Borb. XIV, Tf. 26.

Diese Gruppe repräsentiert den beiden anderen gegenüber zweifellos die originale Schöpfung, deren Variationen jene sind, No. 1 hat sogar alle inneren Ansprüche, für das Werk des „Dädalos" selbst zu gelten. Die Maasse stimmen nicht überein, sie bewegen sich bei den meisten um 1,20 m herum, also über Lebensgrösse, während No. 11 1,01 m, No. 4 0,915 m, No. 3 nur 0,88 m misst. Ebensowenig stimmen die erheblich niedrigeren der anderen Gruppen. Der Hauptunterschied, der a von b und c trennt, ist die Beinstellung, in a erinnert sie auffällig an den Messerschleifer der Tribuna, das rechte, eingeknickte Bein ist wie dort horizontal vorgestreckt, während es sich in b und c zu Boden senkt, und dadurch eine stärkere Neigung des Körpers hervorruft, in c tritt noch das Motiv des gehobenen und nach rückwärts greifenden Armes hinzu, wodurch die gegensätzliche Linienbewegung vollendet erscheint. Diese gefälligere Auffassung, der auch der kleinere Maassstab entspricht, ist eine Rückkehr von dem grandiosen Realismus der Urschöpfung in die gewohnten Bahnen. Jener gehört auch zweifellos der Eros an, welcher erst durch das selbstthätige Eingreifen der Göttin in c unnötig geworden ist. Sein linkes Händchen am Rücken der Göttin zeigen 1 und 2, ihn selbst, mehr oder weniger restauriert, 4, 5, 9, 11; möglich, dass seine Spuren in einem oder dem anderen der restierenden Exemplare getilgt sein könnten, wofür der Puntello in b 1 (a 3?) spricht. Die Münze von Gangra (VI, 2) zeigt ihn den Statuen völlig entsprechend. Seine Beschäftigung (er seift Aphrodite ein), erhöht den realistischen Charakter um ein bedeutendes. Kopistenzuthat sind hier nur die wechselnden Stützen, die das einfache Felsstück des Originales in irgend ein Sinnreiches verwandeln.

Gruppe b.

1) Rom, Vatikan, abgeb. Visconti, Mus. Pio Clem. I, Tf. 10, Clarac 339,1, 2 R., Helbig, Führer I, No. 250. Höhe 0,80.

2) Florenz, Uffizien, Dütschke III, No. 160. Abgeb. Clarac 339,4, 5 R., Amelung, Führer No. 76. „Höhe ungefähr" 70.

Gruppe c.

1) Madrid, Hübner No. 28, abgeb. Clarac 348,2 R. Höhe 1 m.

2) Louvre, Fröhner No. 147, abgeb. Clarac 175,1 R. H. 0,64.

3) England, Osborn, Michaelis No. 5. H. 0,72.

4) Rom, Museo Boncompagni, Schreiber, Villa Ludovisi No. 12. H. 0,91.

von dem Plinius Notiz genommen hat. Er registrierte zu Rom unter den berühmten Marmorwerken eine „sich waschende Venus" des (sagen wir vorläufig) Dädalus.[1] Der Sikyonier dieses Namens, Sohn des Patrokles und

---

Eine 18. Statue von unbestimmbarer Gruppenzugehörigkeit bei Michaelis S. 31, Anm. 69, in Whitehall 1698 verbrannt.

II. Statuetten.

1) Louvre, aus Sidon, abgeb. Gaz. des beaux arts 1897, S. 317 (g a). (Th. Reinach.)
2) Louvre, aus Philomelon in Phrygien (g b).

III.

Von Bronzen wird bei Bernoulli, S. 316, bloss eine winzige des British Museum angeführt und S. 319, 31 eine in Arolsen (Gaedechens No. 67), welche jedoch verdächtig sein dürfte. An modernen Bronzen dieses Typus ist bekanntlich kein Mangel.

IV. Terrakotten.

1) Louvre, aus Myrrhina, abgeb. Pottier-Reinach Tf. III, S. 269, Bull. de corr. hell. VI, Tf. 17, VII, S. 90 (g b).
2) British Museum, Bernoulli S. 319, No. 30 (g c).

V. Relief.

Freie Nachbildung auf dem Cippus des M. Coelius Superstes im British Museum, Anc. marb. X, Tf. 54, vergl. Stephani, Compte rendu pour 1863, S. 62.

VI. Münzen.

1) Gangra-Germanikopolis-Bronze des Septimius Severus in Berlin, Imhoof-Blumer, Gr. Münzen, Abh. der bayr. Akad. I. Cl. XVIII, S. 592, Tf. V, 16.
2) Gangra-Germanikopolis-Bronze der Julia Domna in Paris, Imhoof-Blumer a. a. O. S. 593, Tf. V, 19.
3) Claudiopolis, Mionnet, Suppl. V, S. 21, No. 111.
4) Nikäa, Bronze des Severus Alexander (von Eroten bedient). Abgeb. Wien, Num. Zeitschr. VIII, Tf. I, 7.
5) Kios, Bronze der Julia Domna in Wien, v. Schlosser, W. Num. Zeitschr. XXIII, Tf. I, 16 (S. 14).
6) Amisos in Pontus, Bronze von 138 n. Chr., in Paris, Imhoof-Blumer a. a. O. T. 528, No. 39, Tf. IV, 6.
7) Ein anderes Exemplar in Berlin, Friedländer, Arch. Zeit. 1869, S. 98, Tf. 23, 6.

VII. Gemmen.

So weit über die zahlreichen, von Stephani a. a. O. S. 60, Anm. 6, erwähnten Exemplare ein Urteil derzeit möglich ist, gehört sicher hierher nur das nach einer wahrscheinlich modernen Kopie des Originales bei Müller-Wieseler, Denkm. d. a. K. II, No. 280, abgebildete, während die übrigen, das gleiche Thema zeigenden, keinerlei Abhängigkeit vom statuarischen Typus verraten. Unverkennbar ist sein Einfluss auf die badende Aphrodite der Aktäon-Sarkophage und Wandgemälde, vergl. Stephani a. a. O. Die badenden Frauen der Vasenbilder und Spiegelzeichnungen haben ebensowenig wie die der alten Gemmen irgend etwas mit der „Dädalos"-Aphrodite zu schaffen.

[1] Theodor Reinach hat in einem sehr interessanten Aufsatz, L'auteur de Venus accroupie, Gaz. des beaux arts 1897, S. 314ff., den Nachweis geführt, dass die handschriftliche Überlieferung bei Plinius 36, 35, welche den Namen Doedalsas bietet, der zugleich der eines bythinischen Dynasten zu Ende des fünften Jahrhunderts war, im Rechte ist. Damit ist auch jene Kontroverse glücklich entschieden, und wenn Reinach mit seiner Bemerkung über den Zeugniswert der Münzen, S. 315, Anm. 4, richtig urteilt, so können wir dies alte Argument seinem durchschlagenden gegenüber gern aufgeben.

Bruder des Naukydes kann nach der ganzen uns im allgemeinen bekannten Richtung der Polykletschule hierfür kaum viel ernster in Betracht kommen, als sein mythischer Ahnherr. Es bleibt Starks Verdienst, auf einen minder geläufigen Dädalos hingewiesen zu haben, dessen Ansprüche sehr wohl begründet erscheinen. Eustathios erwähnt einer gelegentlichen Angabe Arrians über einen bithynischen Künstler Dädalos, von dem es eine bewundernswerte Statue des Zeus Stratios zu Nikomedia gab, und eine ganze Serie von Tetradrachmen der bithynischen Könige führt ein imposantes Zeusbild im Felde, in welchem wir wohl eine Anlehnung an dies hochangesehene Urbild vermuten dürfen. Damit fällt ein überraschendes Licht auf die an sich sehr beachtenswerte Thatsache, dass unsere kauernde Aphrodite die Münzen der bithynischen Städte so auffällig bevorzugt, und durch diese Vermittlung schliessen die Nachrichten von Plinius und Arrian fugenlos aneinander. Wir haben früher des generösen und doch vergeblichen Kaufgebotes des ersten Königs von Bithynien gedacht und gesehen, wie auch diese Affaire sich in den gegebenen Zusammenhang einreiht, in welchen sie einen schärferen chronologischen Ansatz hineinbringt. Damit ist zugleich eine genauere stilgeschichtliche Prüfung ermöglicht; so weit wir für jetzt ein Urteil wagen dürfen, haben wir ihr Resultat gewiss nicht zu scheuen.

Seit dem Tage der Aufstellung der Knidierin war das erste der Jahrhunderte verflossen, die sie mit ihrem Ruhm erfüllte. Da ward ein Künstler vor die seltsame Aufgabe, die Gold nicht erfüllen konnte, gestellt, sie zu erreichen, und er hat sich als voller und ganzer Künstler erwiesen, indem er die Versuchung, Praxiteles sein zu wollen, von sich wies und nur der sein wollte, der er war. Da er mit dem praxitelischen Motiv Ernst machte und Aphrodite baden liess, stand er mit beiden Füssen auf dem Boden des zielbewussten, rücksichtslosen Naturalismus. Die badende Frau war ein der hellenischen Kleinkunst und Malerei längst liebgewordenes Motiv, die Göttin, die ihm monumentalen Inhalt verlieh, war damit der realen Welt verfallen, und die künstlerischen Konsequenzen ergaben sich von selbst. Der Meister war an dem Ende des Weges angelangt, dessen Anfang Praxiteles gewiesen hatte, sein Werk steht in polarem Gegensatze zu der Knidierin, mit der es rivalisieren sollte. Es ist unmöglich, es treffender zu würdigen, als es derjenige gethan, der es zuerst gewürdigt hat. Im Jahre 1835 hat Prosper Mérimée der damals nur den engsten Lokalkreisen bekannten, kurz vorher gefundenen Statue von Vienne Worte gewidmet, die von feinstem Kennerblicke zeugend eigene unnötig

machen.[1] „C'est, à mon avis, le morceau antique le plus extraordinaire qu'on puisse voir. Jusqu'alors j'avais pensé que les anciens avaient toujours subordonné l'imitation de la nature à un certain type idéal du beau absolu, ce qui les a conduits souvent à des résultalts extraordinaires par parti pris, si l'on veut bien me passer ce terme d'atelier . . . . . La statue que je vais décrire est faite d'après un tout autre système, car il est évident que l'artiste n'a reculé devant aucun des détails d'une imitation complète et exacte. C'est un démenti éclatant a la règle générale, et qui prouve que, dans tous les temps, il s'est trouvé des hommes qui, à tort ou à raison, ont cherché un moyen de succès dans le contre-pied des opinions reçues. Ce fait suffirait seul pour attirer l'attention sur la statue Michoud; la beauté, la finesse de l'exécution, ce je ne sais quoi de grand qu'un habile statuaire donne à tous ses ouvrages, la rendent encore plus curieuse et remarquable.

Le modèle était une femme de vingt sept à vingt huits ans, un peu grasse, avec des formes solides et charnues qui commençaient à perdre de leur élasticité. Par suite du mouvement du corps, les flancs donnent lieu à des plis de graisse, et le ventre, d'ailleurs fort gros, a aussi des plis, accidents malheureusement assez communs dans la nature, mais que la statuaire a toujours négligés. Enfin je ne saurais donner une meilleure idée de cette statue qu'en priant le lecteur de se représenter en marbre la Sirène de Rubens, qui offre des perles à Marie de Médicis dans le tableau du départ de cette princesse pour la France; même excès d'embonpoint, mêmes formes vraies mais triviales; ajoutez aussi même talent d'artiste. Le peintre a épuisé les trésors de sa riche palette sur un corps un peu ignoble, s'il faut le dire; le statuaire a fait respirer son marbre; on sent la peau et l'on s'étonne quand on touche le marbre qu'il ne cède pas sous les doigts, mollement, trop mollement, comme les muscles de son modèle."

Lange bevor die Aphrodite von Vienne in die Säle des Louvre einzog, befand sich schon dort in der der französischen Plastik eingeräumten Abteilung eine etwas seltsame Vertretung des doidalsischen Originales, ein Marmorwerk, das bis ins Einzelnste der bei Clarac 339, 3 R abgebildeten Bronze des Tuileriengartens entspricht. Diese Aphrodite sitzt auf einer

[1] Notes d'un voyage dans le midi de la France S. 120 ff. Wir folgen dem Auszug, den Chanot im Text seiner Publikation gegeben hat. Die Freude über dieses Meisterwerk einer Stilanalyse wird freilich ein wenig getrübt durch den zum Schluss angehängten exegetischen Versuch, der auf der falschen Annahme einer zweiten Kinderfigur ruht. „L'attitude suppliante de la figure principale et la présence des deux enfans peuvent faire présumer que le groupe représentait Latone, implorant la pitié des villageois qui furent changés en grenouilles pour leur méchantes plaisanteries."

Riesenschildkröte von minutiös realistischer Durchbildung; der kokett nach rechts aufblickende Kopf ist von der Mediceerin entlehnt, die Rechte greift eine auf den linken Busen herabfallende Locke, die Linke fasst ein um die Scham geschlagenes Draperiestück. An der Basis befindet sich folgende Inschrift: *ΦΙΔΙΑC ΗΛΕΙΟΙC*, A. Coyzevox, 1686. Das ist die älteste Würdigung der kauernden Aphrodite, authentisch und enthusiastisch zugleich; ich glaube, sie ist auch interessant als der erste moderne Versuch der Meistertaufe eines Meisterwerkes griechischer Plastik.

Die Darstellungen der Göttin, die sich mit ihrer Toilette nach dem Bade beschäftigt, gehören nicht mehr in diesen Bereich. Sie hängen mit dem Typus der Anadyomene zusammen, dessen Neubelebung durch Apelles folgenreich wirkte, und nur insofern die Knidierin dem Malerfürsten vielleicht den ersten Anstoss gegeben hatte, könnte man ihrer hier gedenken, aber dazu reizen sie gerade nicht. Wir haben die Reihe der Aphroditegestalten, deren Motive die befreiende That unseres Meisters variieren, noch keineswegs erschöpft, und doch das Eine vollauf gesehen, welch weites Feld neuer lockender Aufgaben sie den folgenden eröffnete. Sie bezeichnet den Wendepunkt in der künstlerischen Entwickelungsgeschichte der Göttin, und hat somit „kunstmythologische" Bedeutung. Dem „kanonischen Ideal" geht es auch diesmal nicht entgegen, wohl aber mit Riesenschritten der Inkarnation, dem grossen Dogma, das die hellenische Kunst beherrscht. Den Strenggläubigen Winckelmannscher Konfession erledigt sich die Sache mit dem einen Worte „Verfall". Sie sehen das Verhängnis, welches die hellenische Kunst auf dem Gipfel der praxitelischen Schöpfung nicht ruhen lässt, sondern mit dämonisch unwiderstehlicher Gewalt zum Abgrund zieht. Indes wir thun vielleicht verehrten Männern das schwere Unrecht, Anschauungen aus frühem, papiernen Grabe zu zitieren, an das sie selbst nicht rühren. In den Köpfen derer, die Kunstgeschichte machen, taucht ab und zu der Wahn auf, in einem hohen Ziele die ganze Lebenskraft der Kunst erschöpft zu haben, die Verse des Parrhasios haben manche moderne, ja allermodernste Analogien. Es mag verlockend sein, der Grösse seiner Intervalle, seiner symptomatischen Bedeutung und treibenden Gewalt forschend nachzugehen. In den Köpfen derer, die Kunstgeschichte schreiben, richtet er bloss Verwirrung an, schafft, wo eine gute Biographie unmöglich ist, ein schlechtes Heldengedicht zur Stelle. Auf unseren Spezialfall angewendet: Die Bedeutung der Knidierin lag nicht in der vorbildlichen Schönheit ihrer Erscheinung, die der Phantasie der Nachfolgenden kein Halt zugerufen hat, sondern in der diese befruchtenden Wirkung des Motives, dem wir eine

Reihe von Schöpfungen verdanken, die, wenn man von ihrem Fehler, nachpraxitelisch zu sein, absieht und sie mit ihrem eigenen Maassstab misst, ganz respektable Kunstwerke sind. Ihre Reize heimeln uns geradezu an. Wir sind so wenig gewohnt, die antike Plastik auf realem Boden uns vertraulich entgegentreten zu sehen, und merken fast nicht, wie sie trotz aller Herablassung ihre vornehme Abstammung nicht verleugnen kann. Gleichzeitig mit der Verwertung des Motives haben die folgenden Geschlechter auch die thematische Variation des Typus übernommen, und den ersten Versuch haben wir bereits durch die Aphrodite Braschi kennen gelernt. Man muss von vornherein vermuten, dass diese mehr klassizistische Aufgabe anderen Kreisen zufiel als jene realistische. Weisen dort alle Anzeichen nach dem griechischen Osten, wohin der Schwerpunkt hellenischen Lebens seit dem machtvollen Eingreifen Alexanders in die Weltgeschichte unerbittlich rückt, und wo ein alter Kulturboden nach langer Brache sich zu Neuland verjüngt, so möchte man hier von vornherein nicht nur an die Heimat, sondern auch an die direkte Erbfolge unseres Meisters denken. Es sind zwei allbekannte Gestalten, deren fast unabsehbares Replikengefolge uns die Bürgschaft bietet, dass sie in alten Tagen denselben Ruhm genossen haben, den sie heute geniessen, die kapitolinische Aphrodite und die Mediceerin. Die erste schliesst sich enger an das Vorbild; sie bewahrt noch dessen Gefäss und Gewandstück in bereits früher charakterisierter Gestalt. Die Linke ist durch das vollzogene Weglegen des Gewandes frei geworden, sie übernimmt die dort der Rechten zufallende Schamgebärde, während diese ihren Platz wechselt und die Wache des Busens besorgt. Man fragt unwillkürlich nach dem Grunde dieses Rollenwechsels, zumal er typische Bedeutung erlangt hat. Die kauernde Aphrodite zeigt ihn ebenso wie die Mediceerin, er verwächst unzertrennlich mit der Vorstellung der entkleideten Göttin und hat Ovid Anlass zu einem oft zitierten Verspaar: Ipsa Venus pubem, quoties velamina ponit, Protegitur laeva semireducta manu und S. Reinach zu einer seltsamen Hypothese gegeben.[1] Künstlerisch ist die Sache herzlich gleichgültig, der Grund kann nur ein rein äusserlicher sein, und er wird auch ohne weiteres klar. Die neue Schamgebärde ist keine blosse Verstärkung der alten, es sind nicht zwei nacheinander angeschlagene Töne, sondern ein kühner Doppelgriff, der einzig und allein nach den Regeln des Fingersatzes genommen und beurteilt werden muss. Nach diesem Kanon war es selbstverständlich, der Linken den unteren Part

[1] Gazette des beaux arts 1888, S. 98 ff.

zuzuweisen, da sie von der Hydria hierhin es so bequem hat, und wenn nun später an deren Stelle ein Delphin oder was immer sonst rückt, so liesse

Fig. 41. Aphrodite Medici in Florenz.

sich aus der Geste erschliessen, dass dort ursprünglich der Gewandträger gestanden haben müsse.

Das stärkere Hervorheben des Schamgefühls bleibt nicht auf die Bewegung der Arme beschränkt, die Empfindung durchzieht den ganzen Körper, der sich infolgedessen nicht mehr frei und unbefangen giebt, sondern,

wie von fremdem Blick getroffen, zusammenduckt; der Beschauer versteht diesen deutlichen Wink des Meisters und findet in der virtuosen Durchbildung des Nackten, die unverkennbare Originalhandschrift verrät, seine Rechnung. Die Mache gehört zum allerbesten, das Modell ist sorgfältiger gewählt, als vom Meister der kauernden Aphrodite, aber doch annähernd mit derselben realistischen Treue abgeschrieben. Kopf und Frisur haben mit dieser weit mehr Verwandtschaft als mit der Knidierin.

Fig. 42. Kopf im Besitze des Lord Leconfield (en face).

Die Mediceerin giebt sich in der Gesamterscheinung als ihre Schwester, und man ist ziemlich allgemein geneigt, in ihr die jüngere Schwester zu sehen. Während die kapitolinische wenigstens noch Lebensgrösse wahrt, beschränkt sich diese reizende Verkörperung weiblicher Holdseligkeit auf ein ihr angemesseneres kleineres Maass. Auch die Formen sind jugendlicher, sie ist „unter allen nackten Aphroditestatuen die jugendlichste", und ein Delphin, auf dem zwei Eroten reiten, vertritt die Vase mit dem Gewand. Damit ist ein entscheidender Schritt nach vorwärts geschehen, das Bademotiv mit dem der Anadyomene vertauscht, wobei freilich die Repliken die Frage, ob dieser letzte Zug dem Originale angehöre, nicht ganz ausser Zweifel stellen. Jedenfalls wirkt die geschwungene Linie des Delphins günstiger und geht mit der ganzen Komposition vorzüglich zusammen. Diese grössere künstlerische Selbständigkeit gegenüber der Knidierin zeigt sich aber gerade da, wo wir sie am stärksten ausgesprochen erwarten müssten, gar nicht. Die Ähnlichkeit des Kopftypus ist auffallend; die grossen

Formen des Gesichtes stimmen nahezu völlig, es ist nur ein anderer Geist, der dasselbe beseelt. „Ihr Kopf ist nichts als eine Umarbeitung des grossartigen, reinen Werkes des Praxiteles; seine Züge sind ins Kokette und Verlangende herabgezogen, das Grübchen im Kinn ist übertrieben.“ Diese Worte Furtwänglers bezeichnen treffend das thatsächliche Verhältnis, und es ist dabei zu betonen, dass die ganze Erscheinung aus einem Guss ist.

Fig. 43. Kopf im Besitze des Lord Leconfield (Profil).

Der zitierte Autor denkt demnach hier an die Söhne des Praxiteles; wir, die wir die Aphrodite Kephisodots nicht an die Münchnerin vergeben haben, können die fast beispiellose antike Popularität dieses Werkes, die Rom als Standort unbedingt voraussetzt, durch eine schärfere Präzisierung dieser Annahme erklären. Furtwängler hat seine Bemerkungen über dies Thema gelegentlich der Besprechung eines Kopfes zu Petworth vorgebracht, der

unser höchstes Interesse in Anspruch nehmen muss, da der genannte Gelehrte in ihm ein praxitelisches Originalwerk, einen Aphroditekopf von der Hand unseres Meisters gesehen und, fügen wir gleich hinzu, das Problem so eingehend begründet hat, dass wir zu demselben Stellung zu nehmen genötigt sind.[1] Vor allem hat der Verfasser alle Ursache, persönlich für die Art, wie er die Aufmerksamkeit darauf gelenkt hat, seinen Dank zu sagen, denn ohne die Notiz im Archäologischen Anzeiger hätte er sich bei seinem Besuche in Petworth daran genügen lassen, das jetzt nach London in das Treppenhaus des herrlichen Palastes des Lord Leconfield, Chesterfieldhouse, übertragene Werk dort zu vermissen, während ihm so durch die Güte des edlen Besitzers eine eingehende Betrachtung in Begleitung Bruno Sauers vergönnt war.

Die erste Würdigung durch Payne Knight zu den Abbildungen der Specimens (Tf. 45, 46) bringt ihn in die nächste Nähe der Mediceerin, die sich damals in bekannter Gesellschaft zu Paris aufhielt. Bei aller Ähnlichkeit erkennt er in ihm eine „more masterly and scientific hand", und schliesst, er könne ein Stück des Originalwerkes sein, „a relique of the parent statue, from which so many have been derived". Michaelis, der ihn selbst nicht sah, führt ihn mit Berufung auf Otfried Müller als eine bessere Replik des Kopfes der Mediceerin an. Indes er gehört sicherlich weder dem Original, noch einer Replik, noch einer Variation dieser an, er weicht nicht bloss „durch Grösse, Haltung und Wendung" ab, sondern war zum Einlassen in eine Gewandstatue bestimmt, wofür ausser den von Furtwängler angeführten Indicien noch eine flach gearbeitete Stelle am Rücken spricht. Dadurch ist es aber fraglich geworden, ob der Kopf zu einer Aphrodite gehöre. Auch dem Verfasser war angesichts des Werkes ein Zweifel daran unmöglich, dass wir in ihm „ein wirkliches Original eines der ersten Künstler des vierten Jahrhunderts" besitzen, und ebenso bestimmt trat auch ihm in Stilcharakter und Technik ein starkes praxitelisches Element entgegen. Und noch in einem wesentlichen Punkte sah er sich nachträglich mit seinem Vorgänger in voller Übereinstimmung, dass nur dasjenige Werk, das uns den Meister auf der höchsten Höhe künstlerischer Reife zeigt, der Hermes, vollwertige Analogien bietet. Aber er konnte und kann sich dem Eindruck

[1] Vgl. Michaelis, anc. marbl. No. 73, der die ältere Litteratur erwähnt, Furtwängler, Arch. Anz. 1890, S. 164, dort noch in weniger decidierter Form, „ein echtes Originalwerk des Praxiteles oder eines ihm ganz nahestehenden Künstlers", dann Meisterwerke S. 640 ff., Atlas Tf. 31. Collignon, Hist. d. l. sc. gr. II, S. 304, Abb. 155, Amelung, Führer d. d. Ant. in Florenz zu No. 67 (Mediceerin), Abb. 9 u. 10.

nicht verschliessen, dass hier noch eine Steigerung über alles bisher von Praxiteles bekannte vorliege, und von diesem Punkte aus scheint doch noch eine erneute Erwägung unumgänglich. Wir wollen sie an der Hand der älteren Urteile versuchen. Das hartnäckige Heranziehen der Mediceerin ist nicht ohne heuristischen Wert; das hat jüngst wieder Amelungs Verfahren gelehrt, der seine Abbildung doch auch zur Knidierin des Palazzo Pitti No. 189 hätte geben können, aber eine Anmerkung hingesetzt hat, die einer Rechtfertigung ähnlich sieht; man prüfe es einmal durch die Gegenüberstellung des Kaufmannschen Kopfes der Knidierin nach. Wir dürfen dabei das Verhältnis zu ihren Originalen als ungefähr gleich ansetzen und diesen Faktor, der sonst für letzteren in Anschlag kommen müsste, vernachlässigen. Das Resultat ist augenfällig, der Kopf von Chesterfieldhouse neigt sofort zur ersteren hinüber, mit der Knidierin könnte er niemals in so engen Zusammenhang gebracht werden. Er begleitet ihn in all den Punkten, welche ein Hinausgehen der Mediceerin über den praxitelischen Typus markieren, von der schattigeren Haarbehandlung bis zum berühmten Grübchen am Kinn. Augen und Mundbildung, die malerische Durchbildung des Fleisches, die besonders prächtig an dem mit feinstem Lebensgefühle modellierten Halse hervortritt, sie finden ihre Anleitung an der Knidierin, am Hermes ihr Vorbild, hier ihre wenn auch nur in der Intention gleiche Durchführung. Ein trennendes Merkmal bildet bloss die für die nachpraxitelische Aphrodite rasch obligat werdende Haarschleife. Der wirksamen Gegenprobe, die uns Treu durch seinen Vergleich mit dem olympischen Köpfchen an die Hand gab, haben wir früher gedacht und hier nichts weiter hinzuzufügen, als dass Furtwängler dasselbe „wohl ein Originalwerk aus der Generation nach Praxiteles“ genannt hat.[1]

Die Zuteilung des Leconfieldschen Kopfes an Praxiteles selbst ist dadurch weit weniger wahrscheinlich geworden, als die zweite der von Furtwängler ursprünglich vorgeschlagenen Lösungen. Muss es doch fast als unvermeidlich erscheinen, sein Geschick mit dem der Mediceerin unauflöslich zu verknüpfen. Ist das Original dieser, wie wir vermuten müssen, die römische Aphrodite Kephisodots, dann erhebt sein berühmter Sohn auch hier weit begründeteren Anspruch.

Die Mediceerin bedeutet geschichtlich die letzte Phase in der typologischen Entwicklung der Aphroditegestalt. Es beginnt mit ihr jenes eigentümliche Schauspiel der Rekapitulation, die das anziehendste aller

[1] Arch. Anz. 1891, S. 141.

Probleme der sogenannten Kunstmythologie bildet, weil sie nirgends klarer hervortritt, als auf diesem Boden und auch wohl nirgends so klar wie im Aphroditekapitel. Sie vermittelt uns eine Ahnung der grossen Wahrheit, dass es eine Zerstörbarkeit der Form im Grunde ebensowenig gebe wie des Stoffes. Als notwendige Reaktion gegen das etwas zu lang und eifrig betriebene Spiel mit dem Bademotiv macht sich ein dringendes Bedürfnis nach einer dem religiösen Empfinden mehr Rechnung tragenden Erscheinungsweise geltend. Dies ruft die alten, von der strengen Kunst geschaffenen Typen zu neuem Leben. Doch seltsam genug, die neueste bedeutet schliesslich auch eine Resurrektion, und zwar die der allerältesten. Aus den Schachtgräbern Mykenäs, wie aus den Fundstätten der „Inselkultur" tritt uns die altbabylonische Astarte, die Hände auf der Brust, entgegen. Da hat die Gebärde den Sinn eines Demonstrativums, der Antwort auf die Frage nach der „Quelle alles Lebens". Mit geändertem Vorzeichen harrt sie an der Ausgangspforte dem neuen Siegeslauf entgegen. Bis an die Zähne gewaffnet stand sie in frühen Tagen auf hellenischem Boden, nun, da die letzte Hülle gefallen ist, spielt sie kokett mit Waffen, die sie, wie die Dichter sagen und die Künstler glauben, Ares abgeschmeichelt hat. Gerne stützt sie sich auch auf ein langgewandetes Frauenbild, das mit einer Blume oder Frucht in der Hand leise heranzuschweben scheint, wie wenn sie ihre alte Zugehörigkeit zu ihm nicht verleugnen wollte. Aber als Aphrodite hat dies Mädchen aus der Fremde seine Rolle doch ausgespielt, auf italischem Boden zum Bilde der Hoffnung umgedeutet, hat sie auch Thorwaldsens Stütze abgegeben.

Wir sind seit kurzem in der glücklichen Lage, der Knidierin eine ebenbürtige eherne Schwester an die Seite stellen zu können, wie als Ersatz für jene im kaiserlichen Rom verbrannte, auf welche ein vorhin erwähntes plinianisches Wort gemünzt ward, das uns hier leicht zutreffend erscheinen möchte. Die Pseliumene unseres Meisters, von Plinius und Tatian bezeugt, hat die Phantasie der Archäologen oft und lebhaft beschäftigt, und trotzdem lange genug unter dem schlichten nom de guerre ihr göttliches Inkognito gewahrt. In den Handschriften des Plinius ist dieser leicht verschrieben, erwünschte Hilfe bot der Apologet, zu dessen vielbesprochener Kapuzinade über die Sünden der heidnischen Bildhauer, in welcher der Ikonoklastenwahn sich zu regen beginnt, sie mit dem Ganymed des Leochares gepaart den wirksamen Abschluss bildet. Der Grund dieser Verdammung war freilich nicht klar, indes man beruhigte sich bei der Verbesserung und der harmlosen Vorstellung eines sich schmückenden Mädchens, wobei man wohl

allgemein der Autorität von Urlichs Plinius-Chrestomatie folgend, sich das *ψέλιον* als Armband dachte, obschon es mindestens mit dem gleichen Recht eine Halskette bedeuten konnte, ein weiterer wirksamer Schutz vor den spürenden Blicken der Forschung. Noch in einem anderen Punkte ergab sich allseitige Übereinstimmung; die „Diana von Gabii“ galt als die nächste Analogie,

Fig. 45. Bronze in Leipzig (bei Kommerzienrat Herm. Giesecke).

Fig. 46. Bronze im Dresdner Albertinum.

Fig. 44. Bronze der Sammlung Habich in Kassel.

als eine Art Gegenstück zur Pseliumene, von der man kraft des ähnlichen Motives einen bündigen Rückschluss auf den praxitelischen Ursprung jener wagen zu dürfen glaubte. Und darin hat man sich nicht getäuscht. Die monumentale Entdeckung ergab eine geradezu verblüffende Bestätigung dieser These. Geglückt ist sie an einer Bronze der Sammlung von Edward Habich in Kassel, und trotzdem die allerdings wenig gewagte Prophezeiung

des Herausgebers in vollem Maasse eingetroffen ist, und eine nicht unansehnliche Reihe weiterer Bronzen, denen sich Terrakotten und eine Marmorstatuette angeschlossen haben, ein standesgemässes Replikengefolge bereits zu bilden beginnt, so lässt sich doch kühn behaupten, sie wäre sonst wohl an keiner der bisher bekannt gewordenen möglich gewesen.[1] Die Kennzeichen ihrer hohen Abkunft trägt nicht eine so deutlich zur Schau, und wenn sie auch keine bis auf das Unzureichende getreue Kopie nach dem Sinne der Marmorpunktierer ist, so sind doch nur lässliche Dinge zu beanstanden, die ebensowenig wie die etwas störende Inkrustierung ihren hohen Rang unter den kleineren Bronzen der hellenischen Blütezeit fraglich machen. Nach Kassel ist sie über Athen gekommen, gründliche Kenner dieser Technik haben ihr Syrien als Heimat zugewiesen. Auf Rechnung des Kopisten ist sofort die Haarschleife wie der Nackenzopf gesetzt worden, mit Recht, wie die übrigen Bronzen lehren, auch sind die aufgelockerten Haarmassen um die Stirne schlichter anzulegen, aber sonst wiederholen sich Einzelheiten, die unser Zutrauen steigern müssen: so wird das zu unvermittelt starke Abfallen der linken Schulter so allgemein bezeugt, dass man auf einen Gussfehler des Originales zu schliessen geneigt sein möchte. Auch das fein gezeichnete Ornament der Stephane wiederholt beispielsweise das Dresdner Exemplar genau, trotz seiner Kleinheit, bei sonstigen Abweichungen.

Die Stephane macht die Göttin sofort kenntlich, die wir hier über dem Reiz des nackten wie im Spiele sich schmückenden Weibes leicht vergessen würden. Die anmutige Stellung — das linke Bein trägt die Last des Körpers, das rechte weicht, leicht im Knie gebogen, im Zehenstande zurück — erinnert an den einschenkenden Satyr. Die breite, grosse Behandlung des Nackten, vor allem aber der Kopf mit dem so charakteristischen steilen Stirndreieck

[1] Der Verfasser ist in der seltsamen Lage, diese Behauptung durch eine Selbstanklage bekräftigen zu müssen. Als er nach der Veröffentlichung der Kasseler Bronze im Jahrbuch IX (1894) S. 248, Tf. 9, die Replikensuche begann und bereits ziemlich weit gefördert hatte, fiel ihm in dem hübschen Buche von M. Emanuel, Essai sur l'orchestique grecque, die unvollständige Skizze Fig. 9, S. 36, einer Bronze des British Museum auf, in der er eine ihm bisher unbekannte Replik zu finden glaubte. E. P. Warrens nie ermüdender Liebenswürdigkeit dankte er bald Photographien und Nachrichten über dieselbe, die ihn an ein vor wenigen Jahren völlig vergebenes Studium des herrlichen Originales erinnerten. Der vorstehende Abschnitt, in dem sie die erste Rolle zu spielen hätte, war bereits geschrieben, die Schlussfolgerung, als deren willkommener Bürge sie erschien, gezogen, und diese Thatsache durch eine Umarbeitung zu verdunkeln, dazu fehlte es ihm an Selbstüberwindung. Überdies durfte er sich sagen, dass trotz der gewonnenen Vertiefung des Problems, der Weg zu seiner Darlegung doch über die Kasseler Statuette führen muss, und vielleicht genügt dies der Nachsicht des Lesers, um die Anarbeitung zu entschuldigen.

und der leisen graziösen Wendung, freilich nach der entgegengesetzten Richtung, gemahnt an die Knidierin. Die Richtung des Kopfes folgt der Aktion der Arme, der Träger des künstlerischen Motives, und hierin ist die erwartete Übereinstimmung mit der Diana von Gabii viel grösser, als man sich sie bei jener Interpretation als Armband Anlegende denken konnte; formell nahezu vollkommen, setzt sie ein enges Abhängigkeitsverhältnis beider Werke voraus, dessen Art wir im folgenden Kapitel eingehend zu erwägen haben werden. Beide Hände halten vor dem Abschlusse einer Bewegung, die sie im nächsten Augenblicke wieder auseinander führen wird, die Rechte senkrecht über der Schulter, die Linke oberhalb des Busens, beide fassen mit Daumen und Zeigefinger etwas, was die Kopisten sehr begreiflicherweise mitzugeben unterlassen haben. Es kann nur eine grosse goldene Kette sein, die die Göttin um ihren Hals legt; dem Originale, dem sie den Namen gab, wird sie wohl nicht gefehlt haben. Tatians Entrüstung ist uns jetzt verständlich geworden und bekümmert uns nicht weiter, aber auch auf ein paar Verse Christodors, die den Exegeten recht viel vergebliche Liebesmühe geschaffen und sie gelegentlich sogar zu operativem Eingreifen gereizt haben, fällt nun volles Licht. In seiner poetischen Beschreibung der achtzig Bronzestatuen, mit denen Konstantin im Jahre 328 n. Chr. den Zeuxippos in Konstantinopel geschmückt hatte, gedenkt er (Vers 99—101) der zweiten von drei dort befindlichen Aphroditen mit folgenden Worten:

Ἄλλην δ' εὐπατέρειαν ἴδον χρυσῆν Ἀφροδίτην,
γυμνὴν παμφανόωσαν· ἐπὶ στέρνων δέ θεαίνης
αὐχένος ἐξ ὑπάτοιο χυθεὶς ἐλελίζετο κεστός.

Die exakte Schilderung des Motives, das gleiche Material und der in etwas verschnörkelter Weise angedeutete grosse Künstlername, sie lassen keinen Zweifel zu; die Pseliumene des Praxiteles hat ebenso wie seine Knidierin in der byzantinischen Kaiserstadt ihre letzten Tage verlebt, der Brand des Zeuxippos im Jahre 582 giebt uns ihr Schlussdatum. Erwünscht wären uns freilich frühere. Wo hat sie Tatian gesehen, wo stand sie zu Plinius' Zeiten? Darüber jedoch sind nur Vermutungen möglich, die besser unterbleiben.

Wenn uns an der Knidierin die Meisterschaft der Marmortechnik gepriesen wird, so lernen wir an ihrer ehernen Schwester noch einmal die geniale Ausnutzung aller Freiheiten kennen, die die Bronze an die Hand giebt. Auf starkem Kontrapost baut sich eine Linienführung voll rhythmischen Schwunges auf, die uns die Reihe seiner ehernen Jugendgestalten in Erinnerung ruft. Kühner ausgreifend zwar haben wir sie dort wohl

kennen gelernt, aber reicher und feiner moduliert erscheint sie hier, sie gleitet förmlich an der goldenen Kette in die Gestalt hinein, um sich da in Elastizität zu verwandeln. Von der Knidierin scheint sie aber doch ein Punkt von grundsätzlicher Wichtigkeit zu scheiden. Die Entblössung, die dort motiviert erscheint, macht hier zunächst nicht den Eindruck des Notwendigen. Denken wir uns unsere Pseliumene im Auskleiden begriffen, so würden wir erwarten, dass sie das *ψέλιον* zuerst ablege, wie es im Ankleiden sachgemäss das letzte sein würde. Sich nackt ein Halsband umlegen, das fordert Vergleiche heraus, die keinesfalls schmeichelhaft ausfallen. Und doch liegt die Erklärung dieses seltsamen Thuns so nahe, war sie doch sogar früher gefunden, als die Kasseler Figur. Ihr Herausgeber wusste in der ersten Eile „mit der verfehlten, übrigens recht billigen Gelehrsamkeit (Christodors) in der goldenen Kette den Kestos zu sehen, die Vers 290, wo sie ebensowenig am Platze ist, wiederkehrt", nichts anzufangen. Verpflichtendes hat sie gewiss nichts und es wäre der reine Zufall, wenn sie richtig wäre, aber sie ist's nun einmal. Die homerischen Verse Il. XIV, 214 ff. vom „Zaubergürtel" Aphroditens, den die Göttin vom Busen nimmt, um ihn der bittenden Hera zu überreichen, die ihn dann zur Bethörung ihres Gemahls umlegt, schliessen den gestaltenden Keim dieser reizvollen Schöpfung ein. Unser Meister war der erste in der langen Reihe ihrer alten und neuen Exegeten, und fügen wir gleich hinzu, auch der glücklichste. Der Mangel an philologischer Schulung war ihm dabei nicht hinderlich; das lehrt am besten ein Blick auf die kleine Reihe der späteren den Cestus sich förmlich umschnallenden Aphroditebilder, die der alexandrinischen Gelehrtentradition folgen, und seine freie, echt künstlerische Auffassung Homers ins rechte

Fig. 47. Bronze des British Museum (Temple).

Fig. 48. Bronze des British Museum (Pourtalès).

Licht stellen. Nicht zum ersten Male treffen wir ihn bei der Lektüre der Ilias. Gelegentlich des Hypnos haben wir ein Gleiches gefunden, auch dort haben ihn zu einer gleich neuen, den gleichen dichterischen Geist atmenden Schöpfung ein paar homerische Verse begeistert, und was das Wundersamste ist, sie stehen auf demselben Blatt. Soll er das nicht immer wieder und wieder gelesen haben, dann bleibt nur die Annahme übrig, diese

Fig. 49. Profilansicht der Londoner Bronze.

Fig. 50. Rückansicht der Londoner Bronze.

beiden herrlichsten seiner uns bekannten Bronzegestalten seien zugleich in seinem Geiste empfangen worden. Der chronologische Schluss, der darin liegt, dünkt uns aber, so willkommen er auch sein mag, lange nicht das Beste an diesem Stück Erkenntnis, das uns einen flüchtigen Blick in die geheimnisvolle Tiefe des schaffenden Genius gewährt.

Damit ist ihr Stichwort gefallen, und nun tritt der Kasseler Bronze in der Londoner eine Rivalin von überragender Schönheit entgegen, die ihren

Anspruch, dem Urbilde näher zu stehen, sofort siegreich erweist.[1] Sie ist fast genau so gross, doch untadelig erhalten und weicht nur in wenigen aber wichtigen Dingen von ihr ab. Es will nicht allzuviel sagen, wenn die rechte Hand ihre Fläche gegen den Beschauer zuwendet (halbproniert), die linke, statt oberhalb des Busens zu bleiben, der Schulter näher rückt, die diesmal von jener gerügten Senkung frei erscheint. Die Geste der Göttin wird damit deutlicher, sie ist naturgemässer dargestellt, aber diesem Gewinn steht auch ein Verlust gegenüber, die Annäherung an die Diana von Gabii wird um genau soviel geringer, und genau das gleiche Schauspiel sehen wir an den entscheidenden Unterschieden der Haltung und Bildung des Kopfes. Hier ist er leicht gesenkt, wie wenn der Blick sich auf das kostbare Schmuckstück richten würde, mit der Stephane fehlt aber zugleich jede besondere Ähnlichkeit der Züge mit der Knidierin und der Artemis, auch die Anordnung des Haares ist völlig verschieden. Die einzige Analogie hierfür, und zwar die denkbar zutreffendste, wird uns von dort geboten, wo wir sie am meisten wünschen müssen, vom Hypnoskopf, sie erstreckt sich bis ins Einzelne, mit dem wir beginnen wollen. Das Band und die beiden unter ihm hervorgezogenen Haarknoten, die rechts und links zurückgestrichene Haarpartie und die spitze Begrenzung des Scheitels, sogar die Anordnung der Strähne an der Schädeldecke sowie der Schopf im Nacken stimmen auf das

---

[1] Sie stammt aus der Sammlung Pourtalès, Höhe 0,25, Dubois, Gall. P. No. 562, wo die richtige Deutung ihrer Aktion wenigstens gestreift erscheint. Interessant ist auch der Beisatz: „Cette figure" — „est peut-être la réduction de quelque statue célèbre." Wir zählen nun die uns bisher bekannten Repliken auf, von denen nur die Bronze No. 6 diesem Typus folgt, während die übrigen Bronzen der Kasseler folgen.

I. Bronzen.

2) Kassel, Sammlung Habich, abgeb. Jahrb. IX, a. a. O., Collignon, Hist. d. l. sc. gr. II, S. 279, Fig. 140. (Fig. 44.)
3) Paris, Bibl. nat., Babelon-Blanchet No. 234, H. 0,29, Bernoulli, Aphrodite S. 288, No. 45.
4) Leipzig, im Besitze des Kommerzienrates Giesecke, Unterschenkel fehlen. Fig. 45.
5) Dresden, Albertinum, H. 0,11. Fig. 46.
6) Paris, Louvre, Longpérier, Not. d. br. ant. No. 130, H. 0,165. Skizzen dieser und der folgenden liegen mir durch die Güte des Bildhauers Al. Reinitzer vor.
7) Paris, Louvre, Longpérier, Not. d. br. ant. No. 143, H. 0,134.
8) London, British Museum, aus der Samml. Sir W. Temple, N. W. T. 769/152. Fig. 47.

II. Marmorstatuette.

Einst bei Pourtalès, Dubois No. 116, aus Schloss Malmaison, Höhe 0,47, abgeb. Clarac 332,4 R.

III. Terrakotten.

1) Einst bei Durand, abgeb. Clarac 332,2 R., ohne Stephane.
2) Dresden, Albertinum, Kasten O, schlechte, rohe Variation, Ringe an Armen, Handgelenk und Oberschenkel, mit Stephane.

genaueste, und darnach kann es kaum mehr überraschen, auch in den Zügen des Antlitzes, sowie in seiner leisen Neigung die volle geschwisterliche Ähnlichkeit zu finden, zu deren Entdeckung das Auge keines Führers mehr bedarf. Diese glänzende monumentale Bestätigung bannt jeden Zweifel an dem von uns geforderten genetischen Zusammenhang, die Konzeption der Aphrodite-Pseliumene aus dem Geiste der homerischen Dichtung stellt sich als analoge Erscheinung zu der im vorhergehenden Kapitel erlauschten des thespischen Eros aus dem des platonischen Symposion. Aber ein wesentlicher Unterschied erfordert noch ein Wort. Das Meisterwerk zeitgenössischer Kultur hatte das Erosproblem nachdrücklich bestimmt als solches gestellt, es lag eine vernehmbare eindringliche Mahnung an ihn darin. Für sein Aphrodideideal hatte er freilich eine zeitgenössische Inspiration anderer, fast aufdringlicher Art zur Seite, und doch war es ihm klar, dass auch die schönste Realität nicht ohne dichterische Weihe ins Reich des Ewig-Schönen gelangen könne. Gar oft hat er sie aus eigenem Geist erteilt, aber wenn er sie für seine Lieblingsgöttin im Homer gesucht hat, so war es ein genialer Griff, der ihm die rechte Stelle in die Hand gab. Die bezwingende Allgewalt Aphroditens ist trotz all der unzähligen Glorifikationen niemals so sinnfällig, so direkt plastisch geschildert worden, wie in dieser Kestos-Episode. Der Künstler hatte nichts weiter dazuzuthun, als sein Bestes, es war ihm damit auch die ersehnte Freiheit gegeben, die Reize, denen jener „Zaubergürtel“ Unbesiegbarkeit verlieh, in ihrer vollen Pracht zur Schau zu stellen, aber erst mit der Erkenntnis des vom Motivnamen wohl nur für moderne Menschen verdeckten poetischen Inhaltes wird man seiner Schöpfung gerecht.

Von den beiden Redaktionen, in denen sie uns vorliegt, haben wir die durch die Londoner Bronze vertretene als die originale zu betrachten, und nur noch zu erwägen, in welchem Abstand wir die Variation folgen lassen können. Zunächst würde man wohl in ihr eine spätere Umschöpfung etwa der nächsten oder zweitnächsten Generation vermuten, allein alle Indizien weisen nach anderer Richtung. Schon das Replikenverzeichnis zeigt den Sieg des Typus mit der Stephane über den schlichteren, und sein hohes Ansehen bekräftigen auch die Weiterbildungen unserer Pseliumene, die, wie wir sehen werden, direkt an ihn anknüpfen. Dann hat die Prüfung seiner Abweichungen ein seltsames Resultat ergeben, gezeigt, wie auch in ihnen praxitelische Elemente unverkennbar seien, und damit formuliert sich die Hypothese von selbst, auch in jener Redaktion die Hand des Meisters zu erkennen. Es hält nicht allzuschwer, Gründe auszudenken, die ihn zu

einer solchen, an litterarische Analogien erinnernden zweiten Ausgabe bestimmen konnten. Das Hinzufügen der Stephane nimmt sich wie die Antwort auf eine Frage aus, die dem modernen Beobachter noch fast ebenso nahe liegt, wie dem antiken; wem zu Liebe die Konzession der Annäherung der Züge an die Knidierin gemacht sein könnte, raten wir leicht. Wir haben bisher genug Gelegenheit gehabt zu bemerken, wie wenig fremd ein solches Verfahren unserem Meister sein mochte, und da er mehr als eine Bronzeaphrodite zu machen hatte, so kann es auch an einem äusseren Anlass kaum gefehlt haben. Eine Variation des Themas liegt uns in der Diana von Gabii vor, wir werden demnach bald Gelegenheit haben, diese Frage, bei der ihr ein wichtiges Wort gebührt, nochmals aufzurollen.

Die Aphrodite-Pseliumene hat ebenso weiter gewirkt, wie irgend eine praxitelische Schöpfung, freilich nicht in gerader Linie; haben doch die gegenständlich so nahestehenden Kestophoren künstlerisch nichts mit ihr gemein. Zunächst hat sie eine eigentümliche Metamorphose durchgemacht. Weit zahlreicher als die ihrigen sind in den Bronzeschränken unserer Museen die Exemplare einer nackten, mit beiden Händen je einen Haarstrang haltenden Aphrodite „oft mit dem hier nicht ganz passenden Zusatz einer Stirnkrone". Solche Ungereimtheit hat diesem Anadyomenetypus wenig Freunde verschafft, zumal man ihm sonst gern die Ehre erwiesen hätte, ihn mit dem berühmten Bilde des Apelles in nächste Verbindung zu bringen; aber die Annahme von Missverstand oder Gedankenlosigkeit konnte das Rätsel nicht lösen, das jetzt keines mehr ist. Da man der Pseliumene ihre Kette doch nicht mitgeben konnte und an den leeren Händen Anstoss nahm, so griff man zu dem naheliegenden Ausweg, je einen Haarstrang hinein zu leiten, ohne fürs erste an dem nun hinderlich gewordenen Diadem zu rühren. Wir wären berechtigt, die neue Redaktion der zweiten ohne weiteres anzufügen, wodurch das Replikenverzeichnis zu imponierender Breite anwachsen würde, es mag aber genügen, auf diese Thatsache zu verweisen. Auch nach dem Verschwinden des Diadems bleibt das praxitelische Vorbild noch lange sichtbar. Der Verlauf erinnert lebhaft an das Schauspiel, das uns die Fernwirkungen der Knidierin geboten, er führt uns in die Regionen des Bades und der Toilette, welches nun auch in der Bronze seinen Einzug hält. Besonders hervorheben wollen wir aus der grossen Menge nur wenige charakteristische und künstlerisch wertvolle Exemplare, an erster Stelle eine 33 cm hohe „Anadyomene" (bei Aless. Castellani No. 264 auf Tf. V des Kataloges abgebildet) mit einem kleinen Eros zur Seite, die in Auffassung und Formengebung sich vom Vorbild nur wenig entfernt hat,

als welches diesmal, namentlich durch die Pronation der Rechten, die ursprüngliche Redaktion erscheint. Einen stärkeren Schritt nach vorwärts zeigt schon die prächtige, sich schminkende Dresdner Aphrodite, die sich von Eros bedienen lässt. Wir gedenken hier noch der ihr Haar vor dem Spiegel ordnenden kleinen reizvollen, als Spiegelstütze dienenden Figur des Museo Gregoriano (Tf. 61), weil sie den besten Übergang zu der im Anschluss zu behandelnden Berliner Bronze aus Thera bildet. Doch zuvor haben wir uns zu erinnern, dass wir schon bei Behandlung der alkamenischen Aphrodite der Gärten einer näheren Beziehung unserer Pseliumene mit dem Typus der sich das Schwertgehänge umlegenden Aphrodite gedacht haben, ja man könnte sogar mit gleichem oder noch besserem Rechte diesen Typus hier statt dort einordnen. Jedenfalls ist das Motiv aus dem des Kestos ganz direkt abzuleiten, und wenn man doch wieder schwanken kann, wenn man die Einflüsse beider Werke auf diese Epigonenschöpfung kaum abzuweisen geneigt sein möchte, so mag das zum Teil wenigstens auch daher kommen, dass noch in der Pseliumene der Eindruck jenes grossen Wurfes nicht erloschen scheint. Erst mit der Knidierin macht sich Praxiteles von seinem grossen Vorgänger völlig frei.

Fig. 51. Bronze in Berlin (aus Thera).

Die Bronze-Aphrodite aus Thera im Berliner Antiquarium (Misc. Inv. 7101), bisher unpubliziert, hat seitens der Forschung die verdiente Beachtung nicht gefunden, und doch giebt es sehr wenige ihresgleichen. Ihre schlicht-hellenische Schönheit reizt nicht den Blick, aber sie fesselt ihn. Repliken sind derzeit noch nicht nachzuweisen, und doch wird man berechtigt sein, sie als Vertreterin eines bedeutenden Originales zu betrachten. Die monumentale Auffassung verleugnet sich auch im kleineren Maassstab nicht. Die Göttin ist ganz mit sich selbst beschäftigt, sie blickt in den Spiegel, den ihre vorgestreckte Linke gehalten hat und richtet sich mit der Rechten, zwei Finger förmlich wie eine Gabel vorstreckend, irgend ein Detail ihrer bereits vollendeten Frisur. Dies völlige Versenktsein in ihr

augenblickliches Thun nimmt der Nacktheit auch jeden Anflug von Absicht und lässt sie fast so selbstverständlich erscheinen wie an irgend einem Siegerbild. Alles trägt praxitelische Signatur. Der Aufbau, bis auf die Aktion, zeigt die überraschendste Ähnlichkeit mit der Pseliumene, nur sind die Formen ein wenig gestreckter, schlanker, jungfräulicher, als an der Habichschen Figur, die Bewegung wie der Rhythmus der Linienführung ruft uns den einschenkenden Satyr in Erinnerung. Im Antlitz, dessen, den Dimensionen angepasste Skizzierung eine eingehendere Analyse nicht verträgt, weist doch das längliche Profil, wie die hohe Stirn neue Kennzeichen auf; das gleiche Prinzip der Haaranordnung, die hier das Vorderhaupt umrahmt, wie um die Stephane der Schwester zu ersetzen, haben wir an der Statue des dichtenden Apollo getroffen. Die direkte Analogie der Bewegung lässt den Einfluss der Alkamenes-Aphrodite noch deutlicher hervortreten.

Und doch, wie beweisend das Zusammentreffen so vieler Indizien sein mag, in die Reihe der praxitelischen Aphroditebilder will sich das Urbild unserer Bronze nicht einfügen. Wozu all der Aufwand von erfinderischem Geist, mit dem in der Knidierin wie in der Pseliumene die Entblössung der Göttin motiviert wird, wenn die Sache gar so einfach lag? War das mit seiner Toilette am Spiegel beschäftigte Weib auch für ihn schon Aphrodite, dann trennt ihn, obgleich sich eine Schranke auch zwischen diesem und den gleich motivierten Werken jener aufrichtet, keine Handbreite von seinen Nachfolgern. Vielleicht bietet sich uns die Lösung, wenn wir einem allverbreiteten modernen Vorurteil entsagen, das zu selbstverständlich erschien, um auch nur jemals formuliert zu werden. Thatsächlich jedoch hat man sich die Phrynebilder unseres Meisters, die marmorne thespische wie die vergoldete delphische in Bronze, stets als Draperiestatuen gedacht, meistens nach Art der reizvollen Tanagräerinnen, gelegentlich auch der Wahrheit, wie wir sie vermuten, mehr entsprechend, nach freierem Muster. In all den Exklamationen über das delphische Anathem findet sich freilich darüber kein Wort, aber wir begreifen das, sobald wir uns auf den Boden der antiken Anschauungsweise stellen. Wenn Phryne ihr Standbild weihte, so ist die nächste Analogie das palästritische Siegerbild. Ein Diskobol oder Pankratiast im Chiton und Himation wäre jedenfalls eine heitere Zumutung. Nun, die Hetäre hatte der Gottheit gleichfalls für körperliche Begabung zu danken, es war nur folgerichtig, wenn sie ihr das Abbild ihrer siegreichen Schönheit darbrachte, und deutlich, wenn sie es vergolden liess. Hat uns doch erst kürzlich die Hetäreninschrift von Paros gelehrt,

dass dies Gewerbe gerade so offiziell göttlichem Patronat unterstand wie nur irgend ein anderes. Wie eine Ironie des Schicksals mutet es uns an, dass es gerade der antike Cynismus war, der an diesem Bilde Anstoss nahm, seine geschickte wirksame Aufstellung, die hier fast ebenso hervorgehoben wird, wie an der Knidierin, hat trotz des erdrückenden Kunstreichtums der Umgebung die Aufmerksamkeit zunächst darauf gelenkt, Gegenstand und Meister thaten das übrige. Für Praxiteles, der keine Siegerstatuen geschaffen und in der Palästra nach Motiven nicht gesucht hat, wäre eine solche Gegenschöpfung ein recht bedeutsamer und gar wohl verständlicher Zug. Der Urheber des Hetärenbildes war er jedenfalls, aber trotz vereinzelter Nachfolge ist dieses zu einer Gattung wie sein Gegenstück nicht geworden und konnte es auch nicht werden. Wir müssen uns mit diesen Andeutungen begnügen, zu weiterem fehlt es, vielleicht nur vorderhand an verwendbarem Material, und lenken nun zum kaum verlassenen Aphroditethema zurück. Eine dritte marmorne Schwester der Knidierin und Pseliumene harrt noch einer kurzen Betrachtung, die gefeierte Aphrodite von Arles im Louvre, von der wir noch zwei weitere Repliken und in der „Venus von Ostia“ eine interessante Variation besitzen.[1] Leider giebt uns keine über die Aktion Aufschluss. Die Figur steht in monumentaler Haltung, das linke Bein ist Standbein, das rechte im Zehenstande leicht zurückgesetzt; den Unterkörper verhüllt das Gewand, dessen obere Hälfte um die Hüfte zusammengerollt und umgeschlagen als Gürtel dient, ein Ende ist über den linken Arm geschlungen und an den Leib gepresst. Die von hier

[1] Fröhner No. 137, beste Abbildung bei Brunn-Bruckmann, Tf. 296, zuletzt besprochen Furtwängler, Meisterwerke S. 547ff., und Amelung, Führer S. 109. Das zweite Exemplar des Louvre, Fröhner 138, abgeb. Clarac 173,8 R., unterscheidet sich durch lange, auf die Schultern herabfallende Locken, der Kopf ist nicht zugehörig, die Arbeit mässig. Die dritte Wiederholung, ein vorzüglicher Torso aus Athen, Brunn-Bruckmann Tf. 300a. Über Furtwänglers Ergänzungsversuch, der eine Berliner Gemme, No. 314, abgeb. Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium, Tf. 6, Skaraboid aus Sparta, zu Grunde legend annimmt, die Göttin sei mit ihrer Toilette beschäftigt, vergl. im Text. Amelung glaubt wieder in einer Florentiner Gemme, abgeb. Reale Gall. d. Firenze V. 1, Tf. 4, 1, die eine ähnlich bekleidete Aphrodite, das Schwertgehänge umlegend, zeigt, die Lösung zu finden; man wird jedoch Bedenken tragen müssen, ihm hierin beizustimmen. Eine Variierung des Themas der Aphrodite mit dem Schwertgehänge, durch die Übertragung auf den halbbekleideten Typus, hat an und für sich nichts überraschendes, Analogien für solche gedankenlose Umbildungen fehlen wahrlich nicht, aber erfunden konnte es mit gleichem Rechte für die nackte oder die bekleidete Aphrodite werden, niemals aber für die halbgewandete. Diesen offenkundigen Widersinn dürfen wir wohl keinem bedeutenden Künstler zumuten. Über die Aphrodite von Ostia, Friederich-Wolters No. 1445 und Furtwängler a. a. O. S. 549ff., der in ihr eine Kopie der delphischen Phrynestatue vermutet.

abgehende Faltenmasse vereinigt sich mit jener der Gewandränder zu einem reichgegliederten Zuge, der sich wirksam von der einfachen Anordnung der übrigen Gewandung abhebt. Der rechte Arm ist erhoben, der Kopf dem linken, im Ellbogen wagerecht gestreckten zugeneigt. Er zeigt in den festen Elementen der Züge die frappanteste Ähnlichkeit mit dem der Knidierin, auch die Frisur mit den beiden Binden im Haare ist fast dieselbe (wie denn auch ihr Armband aus demselben Atelier zu stammen scheint), aber wie hier die kleinen hinter der ersten hervorlugenden Haarknoten an den Sauroktonos erinnern, gemahnt nicht bloss die Haltung des Hauptes wie der Gesamtaufbau, sondern auch die grossen Linien des Antlitzes an die Eirene Kephisodots. Die Behandlung des Nackten will nach dem athenischen Torso beurteilt sein. Die Grösse der Formensprache stimmt völlig mit der Knidierin, sie ist bis ins Einzelne die gleiche, nur den letzten malerischen Reiz hat jene voraus, während hier die Linienführung fast noch in gleich ungebrochener Stärke, wie an den bronzenen Jugendgestalten des Meisters waltet. Müssen wir uns auch den gehobenen rechten Arm supplieren, so zeigt doch der Rest klar, welche Ansprüche an diese Supplierung zu stellen seien. Nur eine stärkere Steigung, als sie die jetzige Ergänzung zeigt, kann dem raschen Absturz der in dem Faltenzuge förmlich zerstäubenden Linie entsprechen, demnach wird man ihn in eine ähnliche Lage wie an der Eirene zu bringen haben, was bereits ein früherer Versuch gethan hat, wobei man den Unterarm noch etwas stärker einbiegen möchte. Dadurch wird sie zugleich der Aphrodite des Alkamenes genähert, deren Einfluss auch hier kaum zu verkennen ist. Und doch ein kühner Schritt über sie hinaus. Die Entblössung des Oberleibes, dort zaghaft versucht, wird hier zur That, das durchsichtige, den Verräter spielende Untergewand, beseitigt, der emporgezogene Mantel fallen gelassen und um die Hüften befestigt, wobei auffälligerweise der linke Arm seinen Part behält. So bestimmt alle diese Indizien der Gestalt ihre Stellung in den Beginn der Künstlerlaufbahn unseres Meisters, in die Nähe des Sauroktonos und des Satyrs der Dreifussstrasse rücken, sie selbst wird uns erst klar werden, wenn wir nicht mehr raten müssen, was ihre Linke hielt und ihre Rechte that. Der Spiegel, den ihr Girardon in jene gab, hat sehr viel Wahrscheinlichkeit für sich, die Wendung und Neigung des Hauptes scheint ihn zu verlangen, aber der Apfel der anderen ist sicher falsch, ebenso unmöglich ist es, die Rechte mit der Frisur in Zusammenhang zu bringen, einmal, weil es da nichts zu ordnen giebt, und dann reicht hierfür auch die Hebung der Schulter nicht aus. Die Variante von Ostia hilft hier nicht weiter,

Fig. 52. Aphrodite von Arles im Louvre.

ihre geänderte Bewegung verlangt eine andere Motivierung, für sie mag ein Salbfläschchen in die gehobene Linke genügen. Was soll jedoch Aphroditen der Spiegel, wenn sie keine Toilette macht? Diese sich uns von

selbst aufdrängende Frage hat offenbar schon die Künstlergeneration nach Praxiteles beschäftigt, aber der voraufgehenden lag sie wohl noch fern. In der alten Kunst war der Spiegel Aphroditen zu eigen, so gut wie der Apfel, die Taube oder Granatblüte, nur trägt sie ihn für gewöhnlich nicht in der Hand, sondern auf dem Kopf, d. h. sie fungiert als Spiegelstütze, wobei herabfliegende Eroten und allerhand Zierraten keinen Zweifel über ihr Patronatsrecht gestatten. Der konsequente Gedanke, die Göttin gerade darum selbst davon Gebrauch machen zu lassen, findet nur gelegentlich nebenbei seinen schüchternen Ausdruck, die Erkenntnis, wie leicht der symbolische Wert in der Hand zerrinnen könnte, lag zu nahe.[1] Die Betrachtung der berliner Bronze hat uns die Klippe gezeigt, die unser Meister hier umschifft hat. Er knüpft direkt an die alte Weise an, ohne seine Eigenart zu verleugnen. Aphrodite blickt in den Spiegel, etwa wie Schneewittchens Stiefmutter, sie macht sich nicht schön, er sagt ihr, sie sei die Allerschönste. Die halbe Entblössung erklärt sich auch nur halb, die Göttin macht es sich bequem. Das grosse Motiv schwebt ihm hier bereits vor, aber er hat sich auch gesagt, dass das Ziel auf diesem Wege nicht zu erreichen sei. Die Motivierung hat er dann in der Pseliumene und schliesslich in der Knidierin gefunden. Man möchte auf diese ihre Schwester die Koerlegende mit ihrer immensa differentia famae exemplifizieren, für die die Bekleidungsfrage den Ausschlag gab. Bei dem „velata specie" des Plinius denkt man an völlige Bekleidung, notwendig ist das aber keinesfalls. Dem Autor kommt es auf die Zuspitzung des Gegensätzlichen an, das hier vorhanden ist. Wollte man ihn in solchen Dingen beim Worte nehmen, so müsste man mangels der kontrastierenden Weichheit auf den Diadumenos Polyklets verzichten. Eine verhüllte Aphrodite für Praxiteles vorauszusetzen, dazu bedürfte es eines stärkeren Zeugnisses, vor allem eines monumentalen.

Es ist schon ziemlich lange her, dass man sich auf ein solches, sogar mit seiner eigenen Signatur versehenes, berufen zu können meinte. Eine Gruppe im Louvre, die Aphrodite in dünnem, durchsichtigen Gewande mit Eros vereinigt zeigt, trägt auf der Basis die Inschrift *Πραξιτέλης ἐποίησεν*, die zu ihrem künstlerischen Werte in grellem Missverhältnisse steht. Der

[1] Über Aphrodite als Spiegelstütze Fränkel, Arch. Zeit. 1879, S. 100f., Tf. 12, Rossbach, Gr. Antiken des Breslauer Museums S. 38ff., Tf. 2, 1, Schuhmacher, Bronzen-Sammlung in Karlsruhe No. 223, Tf. 24, vergl. Arch. Anz. 1890, S. 6, Pottier bei Dumont, Cér. de la Gr. propre II, 249ff., Michon, Mon. de l'Assoc. des Et. Gr. 2. v. 1801—2, p. 33ff., Ridder, Catalogue des Bronzes de la soc. arch. d'Athènes S. 36ff., Tf. 1 und Catalogue des bronzes sur l'acropole No. 784, Tf. 7, Fröhner, Catalog Gréau No. 609, Tf. XII.

paläographische Charakter wie der stilistische weist auf die spätere Kaiserzeit, was denn doch so weit zu löblicher Vorsicht gemahnt hat, dass diese koisch-praxitelische Aphrodite längst vergessen sein würde, wäre nicht jüngst ein Versuch unternommen worden, sie wieder zu Ehren zu bringen.[1] Es ist ohne weiteres zuzugeben, Kopien von Künstlerinschriften finden sich auch manchmal an Kopien der Werke, deren Original sie einst trug. Aber die Kopie eines praxitelischen Werkes schlechtweg kann diese Gruppe unmöglich sein, sie wird auch um nichts besser, wenn man den Eros daraus entfernt. Man braucht nicht gleich die bekannten Babriosverse zu zitieren, für einen Fälscher konnte dieser Mann zu wenig. Er war wohl in seinem Rechte, sich Praxiteles zu unterschreiben, es hiess mancher so, der es nicht war.

Schwerer scheint gegen unsere Koerhypothese der chronologische Einwand zu wiegen, denn das Urbild der Aphrodite von Arles muss etwas älteren Datums sein, als der Synoikismos von Kos. In dieser Beziehung würde die neue Hypothese, die sie zum thespischen Eros und Phryne zu stellen vorschlägt, wenigstens unseren zeitlichen Ansätzen besser entsprechen. Aber das Geschichtchen, wie es Plinius erzählt, nötigt uns zu keinem Anachronismus; die koische Aphrodite und die Knidierin standen darnach nur gleichzeitig zum Verkauf bereit, unsere Hypothese hat nur die unerwartete Wirkung, es buchstäblich glaubhaft zu machen. Wie kommen die Koer zu ihrer condicio, ihre Aphrodite müsse so und so ausschauen? Haben sie etwa zu Hause am grünen Tisch ein Konkurrenzprogramm zuvor entworfen? In alten Zeiten, ehe diese geniale Erfindung gemacht war, hat man sich gerne damit beholfen, dem Meister ein bestimmtes Muster zur gütigen Darnachachtung zu empfehlen. Als nun die löbliche Bestellungs-Kommission in das Atelier im Kerameikos eintrat, war der Hausherr in der Lage, ihnen mindestens zwei solcher Muster aufzuweisen, unsere Aphrodite, (vielleicht war das Modell für Thespiä bereits ausgeführt worden, auf solche Kleinigkeiten darf es uns bei diesem wahrheitsgetreuen Berichte füglich nicht ankommen,) und die Pseliumene. Die Kommission entscheidet sich hergebrachter Weise für das Dümmere und wählt No. 1 als Muster. Damit wird sie uns verständlich, aber auch der Meister, der nun nicht mehr, um den Edlen zu genügen, zwei Aphroditen fertigt, eine nach ihrem und eine nach seinem Geschmack. Unbekümmert um ihre Wünsche und nicht gelaunt sich zu wiederholen, sieht er in der Bestellung nur den Wink der Göttin, sein künstlerisches Ideal zu ver-

[1] Vergl. Furtwängler, Meisterwerke S. 552f.

wirklichen, und die grosse That war gethan. Bekehrt hat er damit die Besteller nicht, sie verblieben erst recht bei No. 1 und da konnte ihnen ja leicht geholfen werden.

Fig. 53. Bronze der Sandalenlöserin in London. (Siehe S. 268.)

Die Aphrodite von Ostia nimmt eine ziemlich selbständige Stellung gegenüber der von Arles ein, doch geht die Selbständigkeit nicht weit genug, um das Verhältnis beider zweifelhaft zu lassen. So schwesterlich ist es nicht, um hier auf eine praxitelische Umschöpfung schliessen zu lassen (man hat an das delphische Phrynebild gedacht), aber die Weiterentwicklung, die hier vorliegt, ist die gleiche Richtung gegangen, die wir die Fortsetzungen der Knidierin wandeln sahen. Die Drapierung des Untergewandes verrät einen raffinierten Geschmack, der sich in tausend zierlichen Einzelheiten verliert, sich aber neben der schlichten, auf die Gesamtwirkung bedachten Art des Meisters kleinlich ausnimmt. Es sitzt auch nicht mehr fest, der linke Rand sinkt herab, nicht bloss dem dekorativen Effekt zu Liebe: das Gefühl des Provisoriums haben fast alle die späteren halbbekleideten Aphroditen. Der stärker gehobene Arm, der aufwärts bewegte Kopf bringen eine Erregung in die Gestalt, die von der gehaltenen Ruhe der anderen absticht, zu der sie sich verhält wie die münchener zu ihrem Vorbild. Der Kopf, der in seinem sinnlich reizvollen Ausdruck lebhaft an das olympische Köpfchen ge-

mahnt, erinnert an jene andere liebliche Umschöpfung eines praxitelischen Originales, die uns der gleiche Fundort beschieden hat.

Der Typus der halbentkleideten Aphrodite war mit der von Arles nicht beschlossen. Ein zeitgenössischer Meister hat die gegebene Anregung weiter verfolgt und glücklich ausgestaltet. Seiner Umformung, deren berühmtestes Exemplar in der Melierin vorliegt, gehört der Sieg auf der ganzen Linie. Im Kampf jedoch mit der Knidierin hat er nur deren Unbesiegbarkeit erhärtet.

ELFTES KAPITEL.

ARTEMIS.

Artemisbilder unseres Meisters wurden im Altertum in ziemlicher Zahl gezeigt, seine begeisterte Hingabe an Aphrodite und Eros hat ihn eben nicht abgehalten, ihrer göttlichen Gegnerin, der Verkörperung hoher Jungfräulichkeit, künstlerisch gerecht zu werden. Um mit der Centralstelle ihres Kultes, dem Artemision zu Ephesos zu beginnen, das zu seiner Zeit neu aus der Asche erstand, so muss er gerade da trefflich vertreten gewesen sein. Strabo spricht freilich nur mit einem flüchtigen Wort, das wir kaum recht zu deuten vermögen, von dem Altar dort, „der fast ganz bedeckt ist mit Werken des Praxiteles". Die Brauronia zu Athen, die Göttin von Anticyra, die Gruppe Leto mit ihren Kindern im Heiligtum des Apollo Prostaterios zu Megara, eine gleiche im Letotempel zu Mantinea, das sieht so aus, als ob er hier einmal besonders kräftig eingegriffen hätte. Indes gerade die beiden Einzelstatuen haben sich kritische Nachprüfung gefallen lassen müssen. Die Brauronia haben wir bereits früher seinem Ahnherrn zugewiesen, die Statue zu Anticyra hingegen hat man für die Söhne des Meisters in Anspruch nehmen wollen, da die Worte des Pausanias *ἔργον τῶν Πραξιτέλους* in der That diese Deutung zulassen, die man jedoch kaum eine glückliche nennen kann. Aber von dem einen dieser Söhne, von Kephisodot, befand sich in Rom ein Marmorbild der Artemis und die in Gemeinschaft mit Xenophon gearbeitete Göttergruppe in Megalopolis, der thronende Zeus, von den Stadtgöttern und der Artemis Soteira umgeben, welche man früher dem Vater unseres Meisters zuschrieb, muss jetzt gleichfalls auf seinen Namen überschrieben werden. Darnach sollte man meinen, es müssten sich in der Entwicklungsgeschichte dieses Göttertypus noch starke praxitelische Spuren nachweisen lassen. Aber wie dem auch sein mag, die psychologische Notwendigkeit für unseren Meister, sich gerade mit dieser Göttergestalt eingehender zu beschäftigen, die sein Verhältnis zu Aphrodite so wenig zu begünstigen schien, lag ihm von anderer

Seite nahe. Wir hätten nicht das Recht, ihn einen apollinischen Künstler zu nennen, wenn er der Artemis vergessen hätte. Und nicht allein von diesem Standpunkte empfinden wir es schmerzlich, gerade von jenen Gruppen, in denen er das Geschwisterpaar mit Leto vereinigte, keinerlei monumentalen Nachklang zu besitzen; sie würden uns in den Bildern der Jungfrau wie der Mutter die Ergänzung der Verherrlichung des Weibes in der Knidierin geben, welcher wir für sein Verständnis nicht entraten können. Das Stück dieser Aufgabe, das uns in folgendem beschäftigen soll, hat bereits vielfach eingehende Bearbeitung gefunden; es sind nicht wenige Artemisstatuen, die man als praxitelische erwiesen oder zu erweisen geglaubt hat. Den nächsten Anspruch auf diesen Titel hat zweifellos die weltbekannte „Diana von Gabii", deren Kandidatur für die Brauronia so viele Anhänger gefunden hat.[1]

Wenige Gestalten der Antike sind in gleichem Grade unser Eigen

Fig. 54. Diana von Gabii im Louvre.

[1] Die vier von Fröhner zu 1 aufgezählten statuarischen Repliken hat Studniczka, Vermutungen zur griech. Kunstgeschichte auf drei reduziert, der Kopf in Berlin, dessen Identität auf meine vor Jahren erfolgte Anfrage Puchstein bejahte, ist auch von Furtwängler, Meisterw. S. 553 Anm., erkannt worden.

1) Paris, Louvre, Fröhner 97, abgeb. Visconti Mon. Gab., Tf. 32, Fig. 32, Mon. sc. borgh. Tf. 10, Fig. 2, Clarac 144, 2—4 R., Brunn-Bruckmann, Denkm. gr. und röm. Skulptur No. 59,

geworden, wie diese reizende Figur des Louvre, die es fast ganz ohne Zuthun der zünftigen Gelehrsamkeit ward. Ihre Naivität scheint auf den Beschauer ansteckend zu wirken, der sich gegen seine sonstigen Gewohnheiten ihr gegenüber rein rezipierend verhält, ohne jenes quälende Gefrage, das dem Archäologen so manchen Gott so manchesmal verleidet. Und die Gelegenheit wäre günstig; früh haben die Dekorateure begriffen, dass sie ziemlich überall hinpasse, wo „was hingehört". Man begegnet ihr allenthalben, in den Wandnischen und auf den Attiken unserer klassizierenden Bauten, im Stiegenhaus, Konzertsaal, Salon und Garten, bald in Gyps oder Thon, bald in Alabaster, Bronze und Marmor,[1] und da wäre es denn ein Wunder, wenn eine Suche nach Reminiscenzen in der modernen Dekorationsplastik erfolglos bleiben sollte.

Die Ursache dieser raschen und vollständigen Acclimatisation liegt vielleicht doch nicht einzig und allein im Reiz des Motivs, denn gerade dort, wo wir dessen Nachwirken am zuversichtlichsten voraussetzen möchten, in der Antike selber, hat es keine tieferen Spuren zurückgelassen. Die „Diana von Gabii" ist uns in wenigen Repliken erhalten, und ihre Typengeschichte scheint mit ihr zu beginnen und zu endigen. Es ist vielleicht nicht unmöglich, diese beiden kontrastierenden Erscheinungen aus einem Punkte zu erklären. Das Artemisbild gehört nicht zu den „Idealen" nach dem Herzen der „Kunstmythologen". Es hat nicht mehr und nicht weniger spezifisch artemisisches in sich, als der Sauroktonos oder Apollino apollinisches, hätte man doch

---

die übrigen zahlreichen Abbildungen bei Fröhner. 1791 in den Ruinen von Gabii gefunden, einst in Villa Borghese.

2) Rom, Palazzo Doria, Matz-Duhn 675, abgeb. Villa Panfili XL., Clarac 308,3 R. Von Studniczka, Vermutungen zur gr. Kunstgeschichte, S. 30, mit der bei Périer, Recueil de statues pl. 64 abgebildeten identifiziert. Auf dieses Exemplar dürfte auch die nach einer Zeichnung von Heemskerk in J. Episcopius Paradigmata graphica variorum artificum, Tf. 36, abgebildete zurückgehen, so Kekulé bei Studniczka, Beiträge z. Gesch. der altgr. Tracht. S. 79, Michaelis, Jahrbuch VI. (1891) S. 169, über den jetzigen verwahrlosten Zustand, der bei Matz Zweifel an der Echtheit hervorrief, siehe Matz-Duhn.

3) Rom, Villa Massimi. Matz-Duhn 676. Über die Identität mit der einst bei Verospi befindlichen: Bracci, Memorie degli antichi incisori I, Tav. d'agg. XIV p. 141. Montfaucon, Antiquité apliquée Supplément III, Tf. 10. 3. (nach einer Zeichnung Lebruns). Studniczka, Vermutungen a. a. O.

4. Kopf in Berlin. Ant. Skulpt., No. 625.

[1] Ein hübscher Beleg aus der nächsten örtlichen Umgebung des Autors mag hier statt vieler citiert werden, zumal er das wirksamste ihm bisher bekannte Beispiel für seine Behauptung bietet. In der Nische einer Hausfassade einer der belebtesten Strassen der böhmischen Metropole befindet sich ein Abguss der Diana von Gabii, dem ein Paar mächtiger Flügel einfach angesetzt sind. Er fungiert dort als Wahrzeichen einer Apotheke „zum weissen Engel".

sonst ihren göttlichen Charakter kaum ernsthaft in Frage gestellt. Aber während jene, wenn auch auf Umwegen, schliesslich doch in die typengeschichtliche Entwicklungsreihe einmünden, verbleibt sie in ihrer Isolierung. So ungünstig diese Position dem festgefügten Artemistypus gegenüber sein musste, um so freier konnte sich ihr Zauber jenseits desselben entfalten. Das Bild thaufrischer, jugendlicher Anmut wirkt fort, als der Mondscheinglanz der Jägerin längst verblichen war vor dem aufsteigenden Gestirn einer anderen göttlichen Jungfrau.

Von den drei statuarischen Exemplaren ist das Pariser das einzige, das durch seine Erhaltung eine volle Würdigung der Gestalt ermöglicht. Es hat noch den ursprünglichen, wenngleich gebrochenen Kopf, aber obgleich auch seine technische Ausführung trefflich genannt werden darf, muss doch gelegentlich auch No. 2 herangezogen werden, das sich dem Originale, wie wir sehen werden, getreuer anschliesst. Die Ergänzungen, durch das Gegebene meist fest bedingt, treten, bis auf den wegzudenkenden Gewandknopf in der Rechten der Göttin, nicht störend hervor. No. 3 bietet an Stelle der Stammstütze neben dem rechten Beine einen Köcher und damit ein erwünschtes exegetisches Hilfsmittel. Dem Original entstammt er so wenig wie die Striegeln, Ölfläschchen und sonstigen palästritischen Abzeichen, die die Kopisten berühmter Siegerbilder, gelegentlich auch zugleich mit dem Meisternamen des Originals, auf die Stützen eigener Faktur zu setzen pflegten, aber er sagt uns, wofür die Statue im Altertume galt und bestätigt die schon von Visconti gegebene Benennung, welche sich vornehmlich auf das so vielen Artemisbildern eigentümliche, jagdmässig aufgeschürzte Untergewand gründet. Auch der Tronk ist Kopisten-Eigentum, beide Arten von Stützen erweisen sich gleichmässig als Zusätze, die erst bei der Übertragung eines Bronzewerkes in Marmor von Nutzen sein konnten. Nach alter, von einer schier endlosen Reihe von Beispielen abstrahierten Erfahrung sind derlei Stützen sichere Anzeichen eines zu Grunde liegenden Bronzeoriginals. Wenige Werke dürften durch deren Eliminierung so viel gewinnen, wie unsere Artemis, die ganze Feinheit ihres Aufbaues kommt erst dann zur Geltung. Das hat bereits, wie seine Zeichnung von No. 3 verrät, Le Brun gemerkt. Ein Gegenargument möchte die den Gesetzen der Marmortechnik angepasste Behandlung des Mantels liefern, aber hier tritt das Exemplar vom Palazzo Doria als Zeuge auf.[1] Der grosse Faltenzug ist hier körperlicher, belebter, detailreicher gegenüber

[1] Ein Bronzeoriginal hat mit voller Zuversicht, zum Teil aus denselben Gründen, aber ohne Heranziehung des Exemplars Doria, bereits Heydemann, 12. Hallesches Winckelmanns-Programm S. 10, angenommen.

der flachen, anklebenden, wie in einheitlicher Ebene gehaltenen Wiedergabe der „Diana von Gabii". Ihr Meister hat durch geschickte Vereinfachung seinem Materiale Rechnung getragen, der andere dem Vorbild. Mit der Feststellung des Bronzeoriginales entfällt die Brauroniahypothese von selbst, und es bedarf weder der früher vorgebrachten, noch der sich uns ergebenden chronologischen Gegengründe zu ihrer weiteren Bekämpfung.

Der Reiz dieser Gestalt liegt im Motiv. Die Göttin ist mit dem Abschluss ihrer Toilette beschäftigt, sie legt ihren Mantel um, die Diplax, dessen Enden sie auf der rechten Schulter mit einer Fibel nesteln will. Die Rechte greift mit zierlicher Bewegung nach rückwärts und zieht das eine Ende ein wenig über die Schulterhöhe hervor, die Linke kommt ihr mit dem anderen entgegen, das erste Tempo der Bewegung, das dem Unterarm vollständig obliegt, ist bereits ausgeführt, der abschliessende Ruck des Ganzen steht im nächsten Augenblicke zu erwarten. Der Meister hat mit gutem Bedacht diesen vorletzten Augenblick gewählt. Wären die Hände bereits beisammen, dann wäre der Strom der Bewegung, der jetzt das ganze Werk durchzieht, zum Stehen gebracht, der vorragende Ellbogen störte die ganze Linienführung und das Untergewand würde an dieser Stelle förmlich gewaltsam verhindert zu sinken. So gleitet es leicht herab, doch nur so weit, um das Knospen der Büste ahnen zu lassen, ein wenig mehr und aus seiner Artemis wäre eine Sterbliche geworden.

Das Motiv erinnert an Alkamenes' Aphrodite der Gärten, auch andere Anklänge hat man zu finden geglaubt, so namentlich an einer der Figuren des ephesischen Säulenreliefs, die man für die Chronologie unserer Artemis verwerten wollte. Indes helfen alle diese Analogien nicht viel; den Mantel zurechtrücken, um im Gehen nicht behindert zu werden und ihn anlegen, ist nicht dasselbe, aber jene Erinnerung an Alkamenes kommt uns, wenn auch in anderem Sinne, doch zu gut. Das Motiv unserer Artemis ist so ganz in seinem Geiste, was wir dort über den Wert des „formalen Motivs" vorbrachten, trifft auch hier zu, wir werden noch sehen, in welch besonderem Sinne. Ihr Schöpfer stand, wenn auch nur unbewusst, unter dem Banne seines grossen Vorgängers. Nehmen wir einmal an, er habe sich hier völlig jenem angeschlossen. Auch dann blickt eine Individualität durch, der es nicht beschieden war, in einer anderen aufzugehen. In jenen alkamenischen Gestalten beherrscht das Motiv alles, die Gesamterscheinung scheint mit demselben bereits gegeben, sie entwickelt sich daraus, man möchte fast sagen, mit logischer Strenge. Hier gewahren wir kontrastierende Elemente in polyphonischer Einheit. Die Göttin widmet ihrer Beschäftigung keineswegs

jene gespannte Aufmerksamkeit, die den Enchriomenos auszeichnet; wohl folgt der Kopf unwillkürlich in leichter Wendung der Aktion der Hände, aber ihr Blick richtet sich in die Ferne, das linke Bein macht nicht den Eindruck eines auf dem Boden elastisch ruhenden Spielbeines, es scheint sich vielmehr vom Boden zu heben, Artemis fällt sichtlich in ihre Jägerrolle zurück. Der Schönheit der Linienführung thut dieser Zwiespalt keinen Abbruch, er ist ja die Quelle derselben, und es stört auch zunächst unseren Genuss nicht, wenn wir nicht gleich begreifen können, wozu die Göttin ihren Mantel umlegt. Visconti meint, sie rüste sich zur Jagd, und dazu stimmt es ganz trefflich, dass der Mantel beide Arme freilassen wird, aber wir vermissen den Bogen und Köcher, ob man uns auch sagt, sie werde beides noch umnehmen, oder gar mit souveräner Ironie die Schuld auf die Verspätung dienender Geister schiebt. Diesem fühlbaren Mangel entstammen die unberechtigten Zweifel an der Viscontischen Deutung, Namen wie Nymphe der Artemis, Atalante, die Auffassung als simples Genrebild einer Mädchentoilette, die originelle Vermutung, hier die Brauronia zu sehen, wie sie zum sichtbaren Zeichen der Anerkennung für die ihren Kleiderschrank füllenden Gläubigen, eines der gespendeten Gewänder sich eigenhändig anlege, und auch die mindestens ein gleich starkes Beiwort verdienende eigene Leistung des Verfassers, welcher, von der zufälligen Ähnlichkeit mit dem wohlbekannten Motiv der ihrem Köcher ein Geschoss entnehmenden Artemis verführt, einen Zufall als den eigentlichen Schöpfer dieses Götterbildes annahm.[1]

Das Erscheinen der Pseliumene hat diesem Spuk hoffentlich für immer ein Ende gemacht. Lange vorher ward sie zur Entscheidung der Meisterfrage angerufen, die blosse Vorstellung von ihr genügte, um den meisten, die in diesem Sinne an das Werk herantraten, den Namen Praxiteles zu suggerieren, wenigstens haben zahlreiche Forscher Gelegenheit genommen oder gefunden, dieser fast allgemeinen Überzeugung Ausdruck zu geben, welche von vereinzelten Warnungsrufen nicht erschüttert werden konnte.[2] Die vorausgesetzte formale Ähnlichkeit des Motivs hat nachträglich ihre glänzende Bestätigung gefunden, die deren Beweiskraft ausser allem Zweifel stellt, aber die Pseliumene hat uns weit mehr geboten, als von ihr verlangt war; indem sie sich als Aphrodite legitimierte und ihr Pselion als den zaubergewaltigen Kestos, hat sie sich zugleich als die Erstgeborene der beiden Bronzeschwestern eingeführt, denn jenes Motiv erscheint ihr wesenhaft, während das ähnliche, bisher dunkle der Artemis nun erst von ihr sein Licht

[1] Arch. Jahrb. VII (1892), S. 144.

[2] Schreiber in Roschers Lex. d. Myth. I, S. 604. Heydemann a. a. O.

empfängt. Aber eine Variation ist die Diana von Gabii darum noch nicht, wenigstens nicht im gewöhnlichen Wortsinne; denn trotz jener Abhängigkeit bleibt sie die originellste aller Artemisstatuen des Altertums, und gerade diese Anlehnung bietet am wenigsten Anlass, an der Urheberschaft unseres Meisters irre zu werden. Haben wir Eros als das Prinzip all seiner Jünglingsgestalten getroffen, so werden wir Aphroditens Abglanz auch an seinen Frauengestalten so stark erwarten, als es nur immer möglich ist. Völlig unbehindert fiel er freilich nur auf die Bilder seiner Liebsten. Unter jenen Jünglingsgestalten entdecken wir auch leicht den rechten Bruder unserer Artemis im Apollon Sauroktonos, mit dem sie eine geistige Gemeinschaft allerengster Art ähnlich verbindet wie Pseliumenen mit Hypnos. Es ist gewiss bezeichnend, wie in beiden Gestalten der religiöse Gehalt zurücktritt und der rein künstlerische überwiegt, beide im scharfen Gegensatz zur überlieferten Typik förmlich wetteifern, beide hart an der Grenze jenes Gebietes halten, das wir Genre nennen. Zudem sind sie die einzigen seiner erhaltenen Werke, die dem Exegeten Schwierigkeiten bereiten, deren Grund in ihrem Wesen zu suchen ist, aber daraus einen so bündigen synchronologischen Rückschluss zu ziehen, wie ihn uns jenes Parallelverhältnis gestattete, ist uns diesmal verwehrt. Die Annäherung reicht nur so weit, auch darin ein Anzeichen zu sehen, welches unsere Artemis der Reihe seiner ehernen Jugendschöpfungen nahe stellt, die seine künstlerischen Ideale noch in ihrer vollen, unbefangenen und ungestümen Kraft offenbaren, unbeeinflusst von jeglicher Nebenrücksicht auf den Beschauer wie den Besteller. Irren wir nicht, so führt auch die Betrachtung des Kopftypus die gleichen Wege. Man hat mit Recht auf die weitgehende Übereinstimmung mit dem der Knidierin hingewiesen, und seit dem Funde des Kopfes von Tralles dürfen wir die physiognomische Ähnlichkeit noch stärker betonen. Eingehende Analyse der Einzelheiten ist hier nicht vonnöten, Übereinstimmendes und Divergierendes lässt sich unter einem Gesichtspunkte fassen, sie verhalten sich wie Altersdifferenzen derselben Person. Der Name des halbreifen Mädchens, das füglich als Artemis seine Modell-Laufbahn beginnen konnte, ohne damit seiner Zukunft irgendwie zu präjudizieren, scheint für uns ein Stück relativer Chronologie zu bedeuten, welches wir füglich gegen jenes genauere Brauroniadatum vom 16. Munychion des zweiten Jahres der 108. Olympiade eintauschen dürfen. Doch über all diesen Besonderheiten hätten wir fast der allgemeinen praxitelischen Eigenschaften dieses Werkes vergessen, des durch das Gewand nur wenig gedämpften Rhythmus der Linienführung (seine feine Analyse hat bereits Fröhner besorgt), wie der lichten, adeligen, apollinischen Stimmung;

auch ein Stück landschaftlichen Hintergrundes scheint sich mit dieser thaufrischen Erscheinung zugleich aufzuthun.

So oft wir auch bisher Gelegenheit hatten und wohl noch haben werden, die schier unerschöpflich scheinende Variationslust und -Fähigkeit unseres Meisters zu bewundern, ihr bedeutsamstes Beispiel bietet doch der Vergleich der „Diana von Gabii“ mit der Pseliumene in ihren beiden Erscheinungsformen, zwischen denen ein cyklischer Zusammenhang offen zu Tage tritt. Stilvoll ist schon die Art, wie das Aphroditemotiv für Artemis transponiert wird, als Gewandmotiv für die Gewandfigur. Damit blieb nur das formale Bewegungsprinzip als Gleiches übrig, also ein rein künstlerisches Element, und zugleich die Freiheit, es der neuen Gestalt anzupassen. Wie das geschehen ist, zeigt der Vergleich mit der Londoner Bronze. Trotz aller nachweisbaren Übereinstimmung sind die Unterschiede doch zu bestimmt ausgeprägt, um die Erinnerung an Dianen mit zwingender Notwendigkeit sofort hervorzurufen; in erster Linie kündigt dies freilich der verschiedene Kopftypus und die Neigung des Hauptes, aber auch die Eigenart der jedesmaligen Aktion findet ihren bestimmten Ausdruck. Wie zierlich fasst Aphrodite ihre Kette mit den Fingerspitzen an, dies demonstriert förmlich die pronierte Rechte dem Beschauer, die Bewegung ist beide Male ihrem Abschlusse nahe, der im nächsten Augenblicke die beiden Hände hier wieder auseinander, dort

Fig. 55. Dresdner Artemis.

zusammenführen wird. Der Zug der Bewegung in der Artemisstatue erfordert eine stärkere Annäherung, darum hält hier die Linke oberhalb des Busens, die Rechte, zwar an der korrespondierenden Stelle, schliesst aber enger an, indem sich der Unterarm fast senkrecht herauskehrt. Gemeinsam mit dem herabsinkenden Ärmel muss er als Gegengewicht des nach aufwärts strebenden Faltenzuges dienen, wie denn die Gewandung die geschlossene Haltung erfordert, während die grossen Umrisslinien des Nackten dort zu freier rhythmischer Entfaltung drängen.

Wir setzen nun für die Londoner Bronze die Kasseler ein, und Aphrodite und Artemis erscheinen mit einem Schlage einander viel näher gerückt, unserem modernen Empfinden nach fast zu nahe, denn wir können uns kaum die Erwägung versagen, mit welch geringem Aufwande sie in Gegenstücke zu verwandeln wären, wie sie vollendeter kaum gedacht werden könnten. Der Ansatz hierzu liegt in der Responsion der Stellung fertig vor, wird aber durch die parallele Richtung, in der sich die Bewegung der Arme und der Köpfe vollzieht, gestört. Es bedarf nun keiner Wiederaufzeigung der einzelnen Unterschiede der beiden Pseliumeneredaktionen, um die sich von selbst ergebenden Schlussfolgerungen zu ziehen. Was sie von jener entlehnte, hat unsere Artemis mit Zinseszinsen wiedererstattet, die Entstehung der zweiten Redaktion ist rein künstlerisch durch ihr Dazwischentreten vollkommen erklärt. Wir, die beide leider nur in verkleinertem Maassstabe und kaum genügender Wiedergabe kennen, werden vielleicht auch trotz der Vorzüge der Linienführung, die im Wesentlichen durch die Hebung und Wendung des Hauptes erreicht sind, die Notwendigkeit jener Umgestaltung kaum nachempfinden, aber gerade mit jener Differenz scheint es doch noch eine spezielle Bewandtnis zu haben. Alle zeitlich unserer Artemis sicher vorausgehenden praxitelischen Gestalten, der Tripodensatyr, Sauroktonos, Hypnos teilen mit der ersten Pseliumene die noch an die Eirene erinnernde Neigung des Hauptes, später kehrt sie nurmehr beim ausruhenden Satyr ausnahmsweise und die entgegengesetzte Regel bestätigend wieder. Doch wie dem auch sei, jedenfalls enthält jene interessante Rückwirkung unserer Diana von Gabii zugleich auch ein authentisches Urteil unseres Meisters selbst über sein Werk: er war mit sich zufrieden. Wir werden uns demselben rückhaltlos anschliessen.

Eine zweite Artemisstatue, die jetzt gleichfalls ziemlich einstimmig unserem Meister zugewiesen wird, geniesst diese Ehre erst kurze Zeit.[1] Sie

[1] Eine Anzahl von Repliken hat Robert v. Schneider, Jahrbuch der Kunst-Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, 1891, S. 78, Anm. 1, aufgezählt, einige

hat die Aufmerksamkeit der Forschung erst dadurch auf sich gelenkt, dass die Zahl ihrer Repliken allgemach auf eine Höhe stieg, die ein ferneres

---

Furtwängler Meisterw. S. 554 f., hinzugefügt. Die Kenntnis von No. 8 verdanke ich Bulle, von No. 12 Michon. Auf die Münze von Pergamon hat Amelung hingewiesen und zugleich den Versuch gemacht, sie für die „ephesische Thätigkeit" unseres Meisters auszunutzen.

Gruppe I.

1) Dresden, abgeb. Becker, Augusteum, Tf. 45, Clarac 305,4. R. Kopf Furtwängler, Meisterwerke, S. 555.
2) Berlin, Ant. Skulpt., No. 60.
3) Rom, Vatikan, Gall. Chiaramonti No. 16, abgeb. Clarac, 273,3 R.
4) Rom, Vatikan, Gall. Chiaramonti, abgeb. P. A. Visconti e Guattani, Mus. Chiaramonti I. Tf. 13. Clarac 234,5 R., als Athene restauriert.
5) Rom, Villa Borghese, abgeb. Clarac 269,6 R., Arndt, Einzelvkf. No. 133, als Muse restauriert.
6) u. 7) Rom, Villa Borghese, in der Fronte des Casinos.
8) Rom, Konservatorenpalast, auf der Attica.
9—11) Kassel, vergl. Furtwängler a. a. O.
12) Aus Porto S. Stefano, Michon, Mélanges d'Archéologie et d'Histoire, Bd. IX (1889), abgeb. S. 286.

Grupe II.

1) Louvre, Fröhner 390 („Erato?").
2) Einst bei Vescovali, abgeb. Clarac 236,3 R. „Minerva pacifera".
3) Verona, Giardino Giusti, vergl. Heydemann, III. Hallesches Winkelmannsprogramm S. 7, fehlt bei Dütschke.
4) Rom, Palazzo Doria, Matz-Duhn I., 671 (zur Vorbemerkung daselbst vgl. Replikenverzeichnis S. 311 No. 2.)

Statuetten.

5) Mayorca, Sammlung Despuig, Hübner. Ant. Bildw. in Madrid, S. 306, abgeb. Bovér, Noticia historico-artistica de los museos del em. Cardenal Despuig, zu No. 97, S. 112.

An die Marmorrepliken dieser Gruppe schliessen sich an eine Bronze in Wien, vergl. Rob. v. Schneider a. a. O., Tf. 7, und eine Münze von Pergamon, unter Commodus geprägt. Imhoof-Blumer, griechische Münzen, Abh. d. k. bayr. Akademie I. Cl., Bd. XVIII., Tf. VII., No. 10, S. 617. Wenngleich noch eine oder die andere Nummer, sobald das Fehlen des Köchers konstatiert wird, zu III hinüberversetzt werden sollte, die selbständige, bisher verkannte Existenz derselben sichern die Statuetten, die Bronze und vor allem die Münze. Von den folgenden Variationen sind 1—4 nach den an 3 u. 4 erhaltenen Attributen Tychebilder. No. 5 eine Isis-Tyche mit dem kleinen Harpokrates.

III. Variationen.

1) München, Brunn, No. 113, abgeb. Clarac 221,3 R. Lützow, Münchner Antiken, Tf. 7. Brunn-Bruckmann, No. 123, von Thorwaldsen als „Ceres" mit Füllhorn in der Linken und Ährenbündel in der Rechten ergänzt.
2) Rom, Museo Torlonia, No. 251, abgeb. C. L. Visconti, Mus Torlonia, Tf. 64, als Ariadne zu einer Gruppe mit Dionysos ergänzt.
3. Rom, Museo Torlonia, No. 359. Nur das obere Drittel des Füllhorns neu, auch ein Stück der Ähren darin antik. Modern hinzugefügt sind der Schleier und das Steuer.
4) Madrid, Hübner, No. 33, abgeb. Clarac 196,4 R. Reste des Füllhornes und des Steuers antik.

Verkennen ihrer Bedeutung unmöglich machte. Aber von vornherein war das nicht so einfach, einmal weil so manche Exemplare sich unter den seltsamsten Restaurationen verbargen, dann erschien sie auch im Altertum unter verschiedenen Gestalten, die mit ihrer ursprünglichen Rolle nichts zu thun hatten, ferner scheiden sich die Exemplare des originalen Typus in zwei durch verschiedene Aktionen gesonderte Gruppen, und schliesslich hat nur eine einzige, die dresdner, den zugehörigen Kopf, und auch den gebrochen, auf ihren Schultern sitzen, zwar einen schlechten, aber einen unverkennbar praxitelischen, und damit war die Erklärung für die stetig aufsteigende Replikenzahl recht naheliegend.[1] Man brauchte den grossen Künstlernamen nur aus ihrer nächsten Umgebung zu nehmen. Eine grössere und wohl auch ältere Schwester, deren Gefolge hinter dem ihren nicht weit zurückbleibt, und mit welcher sie oft genug in einem Atem genannt ward, hat ihn einst getragen. Die „Diana Colonna" schmückt als Titelkupfer die erste Monographie unseres Meisters, natürlich als Brauronia. Seine Zuteilung unternahm Friederichs auf Grund des Kopfes des Berliner Exemplares, der sich aber nachträglich ebensowenig zugehörig erwies, wie die der übrigen Exemplare.[2] Dieser Umstand verwehrt uns ein näheres Eingehen auf das an sich hochinteressante

5) Rom, Palazzo Sciarra. Winter, zu No. 60a, S. 529. Berlin, Ant. Skulpt. (vergl. Furtwängler a. a. O.) Reste des Füllhorns, Schlange am rechten Arm, zur linken Seite Rest eines Knaben.

6) British Museum, abgeb. Anc. Marb. X, Tf. 23, Clarac 392,4 R. Bacchantin, der aufgesetzte Kopf zugehörig.

Hierher gehört noch die Athena der Villa Borghese, Helbig, Führer II, No. 928, vergl. Furtwängler, Meisterwerke, S. 556, Amelung, Basis des Praxiteles, S. 24. An die Stelle des Köcherbandes, das als Residuum der ursprünglichen Bedeutung alle führen, tritt hier die entsprechend verdünnte Ägis. Es ist die einzige Variante, die nicht von II., sondern, wie die gehobene Recht zeigt, von I. abgeht. Früher hielt man diese Gestalt für eine Kopie der Parthenos, zuletzt hat man sie unserem Meister zuschreiben wollen. Das Gemengsel von Phidias und Praxiteles verrät jedoch deutlich ein Rezept für Wiederbelebungsversuche. Über Athenatypen, die sich freier an unsere Artemis anschliessen, Amelung a. a. O. S. 23. Torso aus Ephesos, im Bristol-Museum und Replik in Gall. Chiaramonti, Furtwängler, Statuenkopien Tf. 7, Woburn Abbey Michaelis, No. 210.

[1] Diese Zuteilung wird eingehend begründet von Furtwängler, Meisterwerke, S. 554ff., dem sich Amelung, Basis des Praxiteles, S. 21ff., mit weiteren Ausführungen anschliesst.

[2] Ein missglückter Versuch, den Kopf des vatikanischen Exemplares (No. 2) als zugehörig zu erweisen, Arch. Anz. 1889, S. 10, auch ein anderer Versuch, sie mit der messenischen Laphria des Damophon zu indentifizieren, von Wolters scharfsinnig ausgeführt Ath. Mitth. 1889, S. 133f, ist durch die Funde von Lycosura negativ erledigt. Das Replikenverzeichnis von Schneider, Jahrb. der Kunsth. Samml. a. a. O., Anm. 2. kann nicht unerheblich vermehrt werden. Aus demselben zu streichen ist die kapitolinische Statue, die mit dem rechten Fuss vorschreitet und höchstens als Variation gelten könnte. Die Exemplare zeigen, so viel ich sehe, genaue Übereinstimmung bis

Problem, dessen Lösung an die Vorbedingung geknüpft bleibt, den echten Kopf wieder zu erlangen; vielleicht wird sich dann auch ihr Meister finden. Bis dahin lässt sich über das Verhältnis beider Gestalten wohl nicht viel sicheres sagen. Was sie eint, ist die langwallende Gewandung: dorischer Chiton mit bis zum Oberschenkel herabfallendem Überschlag; was sie trennt: die Bewegung; während die eine feierlich einherschreitet, den linken Fuss weit vorgesetzt, Bogen und Fackel in den Händen, steht unsere in monumentaler Ruhe, die an Eirene erinnert; sie hält den Bogen gesenkt in der Linken und holt mit der Rechten einen Pfeil aus dem Köcher. Das dresdner Exemplar hat es nur seiner vorzüglichen Erhaltung zu danken, wenn es in erster Linie in Betracht kommt, seiner Ausführung nach gehört es hart ans Ende der Replikenreihe, aber sein Kopf spricht deutlich für den Meister dieser so hochgefeierten Schöpfung. Er stimmt mit der Knidierin, erinnert an die Aphrodite von Arles, aber das Haar liegt glatt nach Mädchenart am Kopfe an, keine Bänder halten es, nur breite horizontal gekämmte Streifen knüpfen sich am Hinterhaupt zu einem Knoten. Die Niobetöchter bieten die nächste Analogie. Am wirksamsten tritt im münchner Exemplar der Tyche-Variation die Schönheit der ganzen Anlage hervor, sie gab bereits Brunn Gelegenheit, durch die Gegenüberstellung der Eirene auf unseren Meister hinzuweisen, aber ihre Einfachheit schien ihm im Widerspruch mit dem starken Naturgefühl, das sich in der Stoffbehandlung dieser Draperie zeigte, und so griff er zu dem seltsamen Auskunftsmittel, diese dem Kopisten zuzuschreiben, der neben dem Originale noch ein Modell

auf einen Umstand, der sich auch beim Schwestertypus wiederholt. Es tragen nämlich einige (6, 10, 12) unter dem Chiton noch ein feines, mit Knöpfen versehenes Ärmelhemd.

1) Berlin, Ant. Skulpt., No. 69, die s. g. Diana Colonna, vergl. Text dazu.

2) Rom, Vatikan. Braccio nuovo. Helbig, Führer I., 37, abgeb. Visconti, Museo Pio Clementino I, Tf. 29, dreimal bei Clarac, jedesmal anders ergänzt und als verschieden abgebildet, 304,5 R. Coll. Panfili, 305,3 R., nach Visconti 300,7 R. Vatican, Brunn, Bruckmann, No. 251. Baumeister, Denkm. d. klass. Altertums, I, S. 135. Wie aus Visconti, Mus. Pio Clementino I S. 249 hervorgeht, bezieht sich Winckelmanns Lob (la piu bella di tutte le Diane in veste lunga), von Duhn u. Matz-Duhn, No. 671 falsch bezogen, hierher.

3) Rom, Vatican, Sala degli animali, abgeb. Clarac 307,5 R.

4—5) Rom, Villa Albani, No. 117 u. 620, erstere (der Kopf gehört zu einer Statue des Apoll mit der Gans) abgeb. Clarac 299,4 R.

6—7) Rom, Villa Borghese, ein Exemplar abgeb. Clarac 304,7 R.

8) Rom, Palazzo Borghese, Matz-Duhn I., 673.

9) Rom, ehemals Samml. Mattei, Clarac 301,1 R.

10) Louvre, Fröhner 93, abgeb. Clarac 144,5 R.

11) Louvre, Fröhner 94, in Salonichi gefunden, 1833 nach Frankreich gekommen.

12) Ehemals im Tuileriengarten als „Terpsichore" restauriert, abgeb. Clarac 179,5 R.

13) Florenz, Palazzo Corsini, Dütschke II, 275. Arndt-Amelung, Einzelvkf. No. 337.

gestellt und sorgfältig zu Rate gezogen haben soll. In dieser Art mögen plastische Umdichtungen wie die kapitolinische Aphrodite zu stande gekommen sein, Kopien niemals; vor allem aber hat uns das Stück originaler Draperie am Hermes gezeigt, wie praxitelisch die Vereinigung jener sich scheinbar widersprechenden Qualitäten ist, welch sorgfältiges Naturstudium er an die Durchbildung derselben gewandt hatte, mit welchem Malerauge er seine Wirkungen belauschte; da war eine Rekapitulation am Modell gewiss unnötig. In unserer Artemis haben die Nachfolgenden eine klassische Draperiestudie gesehen, das beweisen die Umschöpfungen. Als solche will sie in erster Linie gewürdigt sein. Es ist als ob die gehemmte Bewegung dieser Gestalt sich in eine Fülle malerischer Reize umgesetzt hätte, ihr leises Verklingen belebt die starren Massen, das Leitmotiv jedoch bildet jenes die Brust überquerende Köcherband, dessen meisterhafte, künstlerische Verwertung zum Ruhmestitel des Werkes ward. Es genügt ein vergleichender Blick auf die „Diana Colonna", um sofort begreiflich zu machen, wie dieses für die Artemis selbstverständliche Motiv, mit dem man sich bisher recht und schlecht abfand, hier zu jener Bedeutung gelangte, die es über die Grenzen seines ursprünglichen Geltungsgebietes, die der Köcher nicht mit passieren durfte, hinausführte.

Die ungewöhnliche Stärke der Replikenreihe legt den Gedanken nahe, das Original unserer Artemis in Rom zu vermuten. Dort dürfte aber auch das Urbild der Tychevariation zu suchen sein, deren starke Weiterwirkung auf diesem Boden ausser Zweifel steht; und diesmal bietet sich auch ein litterarisches Zeugnis, das auf sie hinzudeuten scheint. Die Bona Fortuna, welche Plinius auf dem Kapitol gemeinsam mit dem Bonus Eventus sah, war eine Agathe Tyche, was so viel heisst wie eine Tyche mit dem Füllhorn. Wir haben früher, gelegentlich des Hypnos, von dieser Stelle gesprochen und die Meinung verfochten, jene beiden praxitelischen Gestalten könnten erst in Rom in die enge Beziehung zu einander gebracht worden sein, welche der kapitolinische Kult zu fordern schien. Das Füllhorn, neben dem gleichen Ursprung das einzig Gemeinsame beider, reichte für diesen Zweck aus. Aber man wird füglich Bedenken tragen dürfen, diese Variierung seines Artemistypus dem Meister selbst zuzuschreiben, und ihn damit für die rein dekorative Verwertung des Köcherbandes verantwortlich zu machen, selbst um den Preis, das Pliniuszitat mit einem Denkmal belegen zu können, und anlässlich des Füllhorns wieder an Eirenen zu mahnen. Müsste man dann doch auch den unten erwähnten Athenatypus ihm selbst zuschreiben, zumal das Köcherband ganz passend durch die streifenförmig gebildete Ägis

abgelöst wurde. Und trotzdem bliebe im Varianten-Verzeichnis noch immer manch unauflöslicher Rest. Da wir gerade zuvor die Weise, wie der Meister variierte, an einem Beispiele gesehen haben, das dem vorliegenden sehr wenig ähnelt, so werden wir gut thun, uns jener anderen zu erinnern, die uns zeigen, dass diese seine Gabe auch auf seine Werke überging. Aber eine lebendige, organische Weiterentwicklung, wie sie sich uns dort bot, vermögen wir hier doch nicht zu erkennen. Vielmehr weist die deutlich hervortretende Tendenz, das Motiv für eine ganze Reihe heterogener Gestalten zu nutzen, wobei es in der Regel einfach übertragen wird, in bestimmte Richtung; sie gestattet uns, auf die allgemeine Bemerkung, zu der uns die Aphrodite Braschi Anlass gab, zurückzuweisen. Verzichten wir demnach, den Katalog praxitelischer Werke aus diesem Variantenverzeichnis zu bereichern, welches uns nur Variationen über ein praxitelisches Thema zu bieten scheint, so behält es doch seinen besonderen Wert als Zeugnis für den hohen Ruhm dieser Schöpfung.[1]

Fig. 56. Tyche-Variation in München.

Die Münze von Pergamon scheint uns für die Artemis eine beachtenswerte Spur zu bieten, die zunächst in das Artemision von Ephesos weist. Sie ist von der Bundesbehörde der Pergamener und Ephesier geschlagen, die ersteren vertritt der Asklepios, die letzteren die Artemis des Münzbildes, aber durchgehends, bis auf diese vereinzelte Prägung, erscheint sonst

[1] Eine nur in den grossen Zügen unverkennbare Verwandtschaft des Gewandmotivs weist die Lyoner bronzene Nike, Gaz. arch. II. (1876), Tf. 29, S. 112, auf. Was ihr jedoch vielleicht mehr Bedeutung zu verleihen scheint, als die so viel engere manch

das ephesische Idol selbst auf den Münzen desselben Strategen Pius. Der pergamenische Stempelschneider, der den alten Ölgötzen durch ein Kunstwerk zu ersetzen unternahm, fand die Anregung hierzu wohl kaum erst in der Ferne. Das Original unserer Artemis braucht darum nicht in Pergamon gewesen zu sein, vielleicht nicht mehr, denn zur Glanzzeit Pergamons war Praxiteles und seine Schule in den dortigen Museen gut vertreten. Der Fall mag ähnlich liegen wie jener der Dädalosaphrodite und der bithynischen Repliken.

Schliesslich muss uns noch die Frage beschäftigen., wie sich diese Gestalt zeitlich zur Diana von Gabii verhalte. Wir können unsere Meinung mit wenig Worten präzisieren. Dort haben wir die Indizien, die für die Einreihung in die Frühzeit unseres Meisters sprachen, aufgezählt, sie fehlen hier. Zur Annahme eines Bronzeoriginals nötigt nichts, auf Marmor weist die Geschlossenheit der Komposition wie die malerische Behandlung der Gewandung hin, und auch der Kopftypus stellt sie der Knidierin zeitlich näher.

Eines aber ist beiden gemeinsam, das dramatische Element, das die alte Kunst im Bilde der Jägerin so zu betonen liebte, weicht hier einer ruhigen, vornehmen Haltung. Praxitelische Götter eilen nicht und agieren nicht, sie ruhen, versunken in süsses Empfinden, oder ergeben sich völlig spielendem Thun. Nur wo die Motivierung der Gestalt einer Handlung bedarf, sehen wir etwas, was wir so nennen könnten, aber für die richtige Bezeichnung fehlt es unserer Sprache an Diminutiven. Das Schema der stillstehenden Artemis ist freilich von ihm weder erfunden noch für ihn besonders charakteristisch, er hat es nur in seiner Weise genutzt, und wir sahen, mit welchem Erfolg; was wir jedoch geradezu voraussetzen müssen, dass an dem Schema der ruhenden Artemis, welches die Vorzeit nicht kannte, ein Hauch seines Geistes zu verspüren sei, dafür gebricht es nicht an monumentaler Bestätigung. Den nächsten Anspruch, hierfür herangezogen zu werden, haben zwei Werke der Kleinkunst, eine Gemme des neapler Museums von hervorragender Schönheit mit dem Künstlernamen des Apollonios und eine Münze von Tabai in Karien, die auf das gleiche statuarische Original zurückgehen.[1] Die Gemme zeigt Artemis in demselben

anderer der oben erwähnten, ist der praxitelische Kopftypus, und jene bei Nike ganz ebenso seltene Ruhe und Vornehmheit der Auffassung. Dies im Zusammenhang mit dem klar ausgesprochenen Motiv des Bekränzens, mahnt deutlich an die bronzene Stephanusa des Meisters, in der man ja längst eine Nike vermutet hat, und trotz Collignons Bemerkung, Hist. de la sculpt. gr. II, S. 279, wohl weiter vermuten muss.

[1] Furtwängler, Arch. Jahrb., Bd. III (1888), Tf. 10, 8, S. 320 f., Imhoof-Blumer, Monnaies grecques, S. 316, Choix de m. g., Tf. IV, No. 142.

geschürzten Chiton, der die „Diana von Gabii“ bekleidet, auch die gleiche einfache Frisur, nur die Sandalen sind durch Jagdstiefel ersetzt und am Rücken trägt sie Köcher und Bogen. Sie stützt den linken Unterarm auf einen Pfeiler, das rechte Bein ist Standbein, das linke entlastete fügt sich im Zehenstande an. Die gesenkte Fackel ist gegen einen Felsen gestemmt und auch hinter ihr hat der Steinschneider die Felslandschaft weiter ausgeführt. Schon vor Köhlers scharfem Urteil hat diese Gemme bestanden; er sagt von ihr, sie sei „zu den ausgezeichnetsten tief geschnittenen Gemmen mit Recht immer gerechnet worden“, und hat, durch die Verwendung des Pfeilers als Stütze geleitet, die Wiedergabe eines berühmten plastischen Originales vermutet; er dachte an die Artemis des Praxiteles zu Anticyra. Zweifellos bleibt der Schluss auf ein statuarisches Vorbild, dessen Autor ebenso fraglos erraten ist, nur die Ortsbestimmung müssen wir preisgeben. Aber statt auf den seither bekannt gewordenen Münzen von Anticyra, die uns ein Artemisbild ganz anderer Art zeigen, begegnet uns die gleiche Gestalt auf einer Silbermünze von Tabai. Zwar fehlt das Hauptkriterium, der Pfeiler, dass er jedoch nur vom Stempelschneider weggelassen ist, beweist die gleiche Fussstellung, die ohne Anlehnung statischen Schwierigkeiten begegnet. Mit noch schärferer Deutlichkeit als auf dem Gemmenbild zeigt sie hier ihre Identität mit jener vom Sauroktonos und dem ausruhenden Satyr her bekannten spezifisch praxitelischen. Gewandung, Stiefel, Haartracht, Köcher am Rücken und die gesenkte Fackel in der Rechten stimmen überein, Bogen und Pfeil in der Linken sind eine Zuthat für den fehlenden Pfeiler, den sie verdrängt haben.[1] An Interesse gewinnt das Zeugnis des Münzbildes gerade dadurch, dass, wie wir früher sahen, Karien in der Kunstgeschichte der praxitelischen Zeit eine wichtige Rolle spielt, die Artemis von Tabai schliesst sich räumlich an die drei Aphroditen an.

Fig. 52. Gemme in Neapel.

Fig. 58. Münze von Tabai.

Auch in plastischer Form treten uns Artemisbilder verwandter Art entgegen, die uns an die Weise unseres Meisters gemahnen. Eine tanagräische Terrakotte des Berliner Museums aus der Sammlung Sabouroff, die zum Schönsten der ganzen Gattung gehört, giebt eine Variation dieses

[1] Aus ganz ähnlichen Gründen ist der Pfeiler statuarischer Werke auf Münzen manchmal weggefallen, so bei den zum Apollino zitierten attischen (Fig. 23, S. 158).

Motivs.[1] Die Göttin stützt auch hier die (in den Mantel gehüllte) Linke auf einen Pfeiler, die Rechte stemmt sie in die Seite. Sie blickt leicht geneigten Hauptes träumerisch vor sich hin, der Hund zu ihren Füssen schaut erwartungsvoll auf. Die gleiche Stimmung leitet unwillkürlich zum Bruder mit dem Greif hinüber, und doch an die Kopie eines plastischen Kunstwerkes schlechtweg ist hier nicht zu denken. Aber der Meister des Thonfigürchens mag auf so viel Selbständigkeit Anspruch haben als nur irgend einer der Koroplasten von Tanagra, er steht hier nicht bloss unter dem Eindruck praxitelischer Kunst, er steht unter dem Zauber eines praxitelischen Werkes. Nicht viel anders kann unser Urteil über die gefeierte Wiener Statuette aus Larnaka ausfallen, die sich auf ein altertümliches, wie aus dem Pfeiler herausgeschnitztes Götterbild stützt.[2] Schneiders gelehrte und feinsinnige Untersuchung überhebt uns hier langer Auseinandersetzungen. Die von ihm hervorgehobenen praxitelischen Züge in der Stellung wie im Kopftypus, der noch stärker an die Knidische Demeter als an den Sauroktonos gemahnt, sind von augenfälliger Deutlichkeit. Die herangezogenen Münzen der phrygischen Städte Eukarpia und Tiberiopolis reproduzieren zwei in den Hauptzügen übereinstimmende Statuen, die mit der Kyprischen auf das gleiche Original zurückweisen; den aufblickenden Hirsch, der dieser fehlt, mögen wir dort nicht missen. Auch in der Annahme, „so wenig als die jedenfalls in späterer Zeit errichteten Bildsäulen in den abgelegenen phrygischen Städten Originalwerke waren, haben wir in der Kyprischen Statuette das Urbild erhalten", müssen wir Schneider trotz neueren Widerspruches beistimmen. Aber diese Trias, die auf viel mehr schliessen lässt, weist uns wenigstens die Richtung, wo das praxitelischer Werkstätte entstammende Original, dessen übermächtigen Einfluss sie bezeugt, zu suchen sei; wohl nicht allzuweit von der durch die Münze von Tabai, wenn auch nur annähernd, lokalisierten Schwester.[3] Für die Ateliers, die den grossen Kunstmarkt der ewigen Stadt mit möglichst getreuen Kopien nach berühmten Mustern versorgten, lagen sie abseits vom Wege, und aus dem gleichen Grunde scheint in deren Offertlisten auch das Tempelbild von Anticyra keine Aufnahme gefunden zu haben, über die wir zum Schlusse noch ein paar Worte

[1] Kekulé, gr. Thonfiguren aus Tanagra, Tf. 17. Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Tf. 125,6.

[2] Abgebildet und besprochen: Friedländer, Arch. Zeit. 1880, S. 184, Tf. 17; Rob. v. Schneider, Jahrb. der Kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserhauses, Bd. V, S. 1, Tf. 1 u. 2, u. Album der Ant. Samml., Tf. IV, S. 2. Furtwängler, Meisterw., S. 556.

[3] Warum wir zögern müssen, dies Praxiteles selbst zuzuschreiben, darüber wird der Leser am Schluss des Hermeskapitels Genaueres erfahren.

Fig. 59. Artemis von Larnaka in Wien.

anfügen. Pausanias hat die Lage des Heiligtumes so gut beschrieben, dass dessen Reste wieder entdeckt werden konnten.[1] An eine primitive Felsabarbeitung, die zur Aufnahme von Votivgaben diente und wohl die Stiftung fremder Seefahrer sein mochte, schloss sich später ein stattlicher Vorbau, in welchem das überlebensgrosse Götterbild stand. „Sie hat in der Rechten die Fackel und über der Schulter den Bogen, zu ihrer Linken befindet sich ein Hund. An Grösse überragt die Statue das grösste Weib." Es scheint, als ob die tanagräische Terrakotta, von dem Vorrecht der geographischen Nähe Gebrauch machend, uns die Hauptzüge zur Belebung dieser Beschreibung an die Hand gäbe. Nur die Fackel brauchen wir von anderwärts zu entlehnen. Der Bogen in der Linken, obligat für die Jägerin, deren Schema unser Autor bei anderen Artemisdarstellungen ausdrücklich notiert, fehlt hier wie dort. Aber die Münzen von Anticyra zeigen uns ein anderes Bild. Artemis im Jagdkostüm, die Nebris über dem gegürteten Chiton, in der Linken die Fackel, den Bogen in der Rechten, eilig vorstürmend, der Hund läuft links neben ihr her. Hat es Anspruch auf Authentizität? Völlige Übereinstimmung mit den Angaben des Pausanias lässt sich nur durch gewaltsames Eingreifen herstellen, und doch will diese wild bewegte Gestalt zu den übrigen Götterbildern unseres Meisters zu wenig passen, um solche Mittel zu befürworten. Würden wir doch, wäre die Authentizität nicht in Frage, gewiss gerne zu jener Auslegung der Worte zurückgreifen mögen, die die Söhne an Stelle des Vaters einsetzen. Indes eine einfachere Annahme bleibt auch hier die wahrscheinlichere. Die gelehrten Verfasser des numismatischen Kommentares zu Pausanias haben uns öfter Gelegenheit gegeben zu sehen, wie die alten Stempelschneider auch im Angesichte eines berühmten Originales es vorziehen, statt einfach zu kopieren, im Geschmack ihrer Zeit zu gestalten oder umzugestalten. So werden wir uns auch dieses Artemisbild unseres Meisters in ruhiger Schönheit wirkend vorstellen dürfen.

[1] Lolling. Das Artemisheiligtum bei Anticyra, Ath. Mitth. 1889, S. 229, Tf. VII, die Münze daselbst, und Imhoof-Blumer und Percy Gardner, Num. com. on Pausanias, Journal of hell. stud. VIII, S. 20, Tf. V, XVII.

ZWÖLFTES KAPITEL.

NIOBE.

Es ist kein anderer Künstlername in alten wie in neuen Tagen so oft mit dem unseres Meisters zusammengenannt worden, wie der seines Zeitgenossen und Rivalen Skopas. In Rom, wo der Parier vor allem durch ein Hauptwerk glänzend vertreten war, das nach Plinius für ein ganzes Künstlerleben ausgereicht hätte, scheint die Rangfrage ein beliebtes Kennerthema gewesen zu sein, welches besonders das römische Aphroditebild im Marstempel wach zu erhalten geeignet war. Leider reichte jedoch die Kennerschaft nicht so weit, um der Eigenart beider Meister gerecht zu werden, und wenn Plinius auch nur zwei Beispiele anführt, wo die Zuteilung zwischen ihnen schwankte, so werden es eben Beispiele gewesen sein; aber nur das eine derselben, die Niobidengruppe, hat für uns noch aktuelles Interesse, da die monumentale Überlieferung hier unserem Scharfsinn genügenden Spielraum bietet. Eine endgültige Entscheidung, welcher der Grössere sei, scheint in diesen Kreisen nicht erzielt worden zu sein, aber wir, denen sich kunstgeschichtliche Fragen nicht mehr in der Form von Höhenskalen und Härtegraden präsentieren, möchten lieber von lebendigen Beziehungen zwischen diesen Rivalen hören, über welche nichts verlautet. Was wir erschliessen können, lässt sich in kurzen Worten zusammenfassen, eine enge zeitliche wie räumliche Berührung ergeben alle zuverlässigen Nachrichten. Die erstere wird noch genauer präzisiert werden müssen, die andere erstreckt sich über ein ziemlich grosses Terrain. Es ist zwar eine derzeit noch von manchem geglaubte Fabel, die unseren Meister unter den Genossen des Skopas am plastischen Schmuck des Mausoleumbaues beschäftigt, aber auch diese Fabel birgt eine Lehre; man konnte sich, wo der eine in Verbindung mit anderen Meistern auftrat, Praxiteles nicht wegdenken. Für das Artemision von Ephesos wie für Knidos und Megara arbeiteten beide; in dieser Stadt stand ein Werk, das sie gemeinsam geschaffen haben müssen.

Im Tempel der Aphrodite Praxis sah man das altertümliche, elfenbeinerne Kultbild von einem Schwesternpaar, der Peitho und Paregoros des Praxiteles, und einer Brüdertrias, dem Eros Pothos und Himeros des Skopas, umgeben. Die römische Aphrodite, wie die wiederum mit Pothos gruppierte in Samothrake verkünden uns, Skopas sei dieselben Wege gewandelt wie Praxiteles, das Werk zu Megara will uns sagen, sie seien sie gemeinsam gewandelt. Erscheinen uns dadurch antike wie moderne Zuteilungsschwankungen und Irrtümer in milderem Licht, so erwächst uns auch die Aufgabe, dem gegenseitigen Verhalten beider Grössen nachzuspüren. Wie viel wir auch immer von dem gemeinsamen Gute der Zeit, die seine Keime in sich barg und auf anderen Gebieten bereits zum Sprossen gebracht hatte, zuschreiben möchten, gerade die örtliche Nähe lässt uns bestimmt voraussetzen, dass hier eine Anziehung, und wohl eine wechselseitige, stattgefunden haben müsse. Eine gründliche Erledigung dieser Frage setzt freilich eine weit intimere Kenntnis vom Wirken und Wesen dieser beiden Meister voraus, als uns derzeit vergönnt ist, indes für eine erneute Behandlung der wichtigsten Vorfrage dürfte der Augenblick bereits gekommen sein. Es ist die ihres relativen Alters. Darüber herrscht derzeit völlige Übereinstimmung. Skopas gilt für älter, und zwar für nicht unerheblich älter. In der ihrerzeit sehr geschätzten Monographie von Urlichs herrscht eine musterhafte chronologische Ordnung. Wir erfahren, dass das anstössige Akmedatum bei Plinius, Ol. 90, sein verkanntes Geburtsdatum enthalte, dass er als junger Mann den Tempel in Tegea gebaut und geschmückt hat, kurz vorher wie etwas nachher noch ein paar Werke im Peleponnes schuf, um dann eine grössere kunsthistorische bis ins einzelne detaillierte Rundreise anzutreten, und schliesslich als Siebziger die Arbeit am Mausoleum begann; selbstverständlich ist er bald darauf gestorben und begraben worden, und zwar, wenn es nach dem Herzen des Biographen gegangen ist, in Athen. Es verlohnt sich kaum mehr, solche Konstruktionen ernsthaft zu nehmen, mögen ihre Spuren noch so tief in die Handbücher-Litteratur hineinragen. Das einzige fest gegebene Datum bleibt die Erbauungszeit des Mausoleums. Damals würde nach unserer Rechnung Praxiteles in die Mitte der fünfziger angelangt sein, so viel würde auch für Skopas vollauf hinreichen, ungefähr gleichalterig muss Timotheos gewesen sein, während seine beiden Mitarbeiter Leochares und Bryaxis zu diesem Zeitpunkte wohl im Beginne ihrer Künstlerlaufbahn standen.[1] Vierundvierzig

[1] Timotheos ist durch seinen hervorragenden Anteil an dem Skulpturenschmuck des Asklepieions von Epidauros eine zeitlich wie stilistisch ziemlich genau bestimmbare Grösse geworden. Vergl. Foucart, Bull. de corr. hell. XIV. (1890), S. 590 ff. Winter,

Jahre vorher verbrannte der Tempel der Athena Alea in Tegea, dessen Neubau nach Pausanias Skopas geleitet haben soll. Über seine bildhauerische Thätigkeit hier lassen die Reste der Giebelskulpturen keinen Zweifel, sie haben den entscheidenden Anstoss zum Erfassen seiner künstlerischen Persönlichkeit gegeben und damit die stärkste Probe bestanden; aber gerade die frappante stilistische Übereinstimmung mit den Mausoleumskulpturen, die zu ihrer sofortigen Anerkennung am meisten beitrug, zerstört den Glauben an den chronologischen Wert des Branddatums. Eine Konkordanz der litterarischen und monumentalen Überlieferung lässt sich nur durch einen erheblich späteren Ansatz des Aufbaues herstellen, möglich wäre auch die Annahme, Skopas habe hier die Reihe der Architekten abgeschlossen; aber an und für sich weist jener Vergleich den tegeatischen Resten ihren Platz eher nach als vor dem Mausoleum an. Auch der Versuch, durch Heranziehung einer Hilfshypothese, der ein relativer Wert nicht abgesprochen werden soll, die geläufige Annahme zu festigen, unterliegt mancherlei Bedenken. Seit Böckhs Bemerkung zu einer bekannten parischen Inschrift gilt der von Pausanias als Meister eines amykläischen Dreifusses neben Polyklet erwähnte Aristandros von Paros als Skopas' Vater, wahrscheinlich mit Recht, aber wenn der Perieget als den Stiftungsanlass den Sieg am Ziegenflusse angiebt, so wird das wohl ebensowenig auf urkundlicher Grundlage beruhen, als das Datum des Messenierkrieges für die drei anderen des Gitiadas und Kallon; und wenn die Entscheidung, die hier zwischen den beiden Polyklet lange in Schwebe blieb, jetzt zu Gunsten des älteren fällt, so sei nur daran erinnert, dass Plinius als Zeitgenossen dieses nicht Aristandros, sondern den älteren Skopas nennt.[1] Unseren führt er im Marmorbildnerbuch nach Praxiteles und dessen Sohne Kephisodot mit dem vielsagenden „Scopae laus cum his certat" ein. Hätte er in seiner Quelle den Urlichsschen Ansatz gefunden, so wäre diese Formel noch immer zutreffend, nur würden mit dem „his" nicht Praxiteles und Kephisodot, sondern umgekehrt Kephisodot und Praxiteles gemeint sein müssen. Es ist indessen nicht gerade schwer zu erraten, warum Plinius auch noch den Sohn zum

---

Ath. Mitth. XIX, S. 157ff. und Amelung, Basis des Praxiteles, S. 69ff. Winters Vermutung, in ihm den Lehrer des Leochares zu sehen, scheint nicht unwahrscheinlich, für sie spricht auch die Nachricht Vitruvs (II, 8, 11) über die schwankende Zuteilung der halikarnassischen Aresstatue.

[1] In vollem Einklange damit steht der durch die Rechnungen des epidaurischen Tholosbaues gesicherte Ansatz des jüngeren Polyklet als Zeitgenossen von Praxiteles und Skopas, vergl. Bruno Keil, Ath. Mitth. 20 (1895), S. 110 ff.

Vergleiche heranzieht. Dazu forderte ein Werk heraus, welches in Rom beim besten Willen nicht zu übersehen war; der zum palatinischen Apollo erhobene Kitharoede des Skopas stand zwischen einer Artemis des Timotheos, welcher Avianus Euander einen neuen Kopf gemacht hatte, und einer Leto Kephisodots. Der erstere bereitet als Mitarbeiter am Mausoleum hier keine chronologischen Schwierigkeiten, um so unwahrscheinlicher wird es aber, den Meister der dritten Statue von den beiden anderen zeitlich zu trennen. Plinius' Meinung war dies keinesfalls, und das will doch immerhin mehr bedeuten, als die Argumente unserer Handbücher. Hat sich aber das kollegiale Verhältnis zwischen Skopas und unserem Meister wirklich auch auf dessen künstlerischen Erben übertragen, so bedeutet das die Lösung der schwebenden Frage in geradezu entgegengesetztem Sinne. Volle Sicherheit haben wir auf diesem Wege freilich kaum zu erwarten, die Entscheidung ruht auf monumentalem Gebiete, und hier haben neuere Forschungen glücklich begonnen, die Gestalt des Meisters dem Dunkel der Überlieferung zu entziehen.[1] Den Resten originaler Schöpfungen von Tegea und Halikarnass reihen sich bereits einige in zahlreichen Kopien erhaltene statuarische Werke an, die wir auf Grund stilanalytischer Untersuchungen als skopadische in Anspruch nehmen dürfen, und wenn nicht alles trügt, so ist es sogar gelungen, auf attischem Boden, am Grabrelief des Aristonautes, eine glänzende Probe seines Wirkens nachzuweisen.[2] Wir haben durchaus nicht die Absicht, dem künftigen Skopasmonographen, dessen Zeit gar bald gekommen sein dürfte, weiter vorzugreifen, als uns unser Thema gebietet; ihm wollen wir auch willig das Stück Polemik überlassen, zu dem manche kühne Hypo-

[1] Die moderne Skopasforschung beginnt mit Treus Aufsatz, Ath. Mitth. VI (1881), S. 393, sie ward erfolgreich fortgesetzt von Graef, Röm. Mitth. IV (1889) 189 ff. und Wolters, Ath. Mitth. XVII (1892), S. 1 ff. und XVIII, S. 6. Auch unter dem Vielen, was Furtwängler in seinen Meisterwerken Skopas zuschreibt, findet sich manches Beachtenswerte. Eine treffliche Übersicht des bisher Gewonnenen bei Collignon, Hist. de la sculpt. gr. II, S. 232 ff. Die stilistische Analyse hat sich von Anfang an in latentem Widerspruch zum chronologischen Dogma befunden, denn ein Versuch, praxitelische Elemente oder Typen aus skopadischen abzuleiten, fehlt völlig, während er in umgekehrter Richtung besonders erfolgreich von Wolters unternommen ward. Auch über das engere Verhältnis von Skopas und Lysippos herrscht schon lange Übereinstimmung, vergl. Treu a. a. O. S. 408, und zuletzt Furtwängler, Meisterw. S. 645, und Statuen-Kopien S. 52 (576), nur glaubte man, hier mit der Annahme des Schulzusammenhanges auszukommen. Selbstverständlich war die bisherige Späterdatierung Kephisodots und Praxiteles' auch hier mitbestimmend.

[2] Nicht so zuversichtlich können wir uns bezüglich der Zuteilung des herrlichen Frauenkopfes vom Südabhange der Akropolis, zuletzt Collignon a. a. O. S. 248, aussprechen. Wir möchten vielmehr seinen Meister unter den unmittelbaren Nachfolgern des unsrigen vermuten.

these herausfordert, und uns nur desjenigen bedienen, was die bisherige Arbeit an für unsere Zwecke Verwertbarem ergeben hat. Sie hat eindringlich versucht, skopadische Eigenart durch den Vergleich mit praxitelischer in helles Licht zu setzen, und eine Reihe formaler Kennzeichen angegeben, welche den breiten Spielraum für Verwechslungen, den Geistes-Verwandtschaft und lebendiges Zusammenwirken allezeit bieten, wesentlich eingeengt haben. Am fruchtbarsten aber erweist sich die Erkenntnis und genauere Definierung eines fühlbar hervortretenden Gegensatzes in der Grundstimmung dieser beiden grossen Künstlerseelen. Es ist der alte, der die Reiche von Apoll und Dionysos trennt. Ein leidenschaftlicher Zug geht durch alle skopadischen Werke. Er kündet sich vernehmbar auch in dem Wenigen an, was von diesem aus dem Altertume herüberklingt. Das Lob seiner Mänade, die Bewunderung, die sein Thiasos des Meeres entfesselte, hatte uns bereits nach dieser Richtung empfänglich gestimmt. Und doch ist vielleicht Pathos nicht das scharf bezeichnende Wort. Die alten Meister hatten unter manchen anderen Dingen, um die sie ihre Kollegen von heute beneiden mögen, auch das Gute, sich zu derjenigen Gottheit, von welcher sie sich speziell bevorzugt fühlten, ausdrücklich bekennen und sie verherrlichen zu dürfen, und das mag sie wohl für die säkularen Verspätungen einer Herz und Nieren erforschenden kritischen Analyse einigermaassen entschädigt haben. Es war jedermann verständlich, wenn Apelles seine Charis, Parrhasios seine Arete malte, Praxiteles seinen Eros meisselte, selbst wenn der Meister auch nicht, wie in all diesen Fällen, dem Werke noch den litterarischen Geleitbrief gab. Allem Anschein nach hat auch Skopas ein Gleiches gethan. Eine seiner Göttergestalten hat gleichfalls Programmcharakter, er hat sie nicht bloss mehrfach gebildet, sondern in die bildende Kunst eingeführt, und zudem lehnt sie sich deutlich an das Erosthema seines Rivalen. Es ist der Superlativ desselben, Pothos, dem er in Megara Positiv und Komparativ zur Seite stellte, in Samothrake die Aphrodite. Diesem Dämon des ungestillten Sehnens gab er auch ein eigenes Reich, das endlose Meer, dessen Tiefen nun Gestalten entstiegen, denen die Sprache versagt erscheint, nur das schmerzdurchzuckte Antlitz spiegelt die elementare Erregung, die sie durchwühlt. Wenn wir seinen Namen an die Stelle des abgebrauchten Schlagwortes setzen, so mag das für manche einen stark konjekturalen Beigeschmack haben, den wir für das Stück Erkenntnis, das er birgt, schon mit in Kauf nehmen müssen. Pothos setzt Eros voraus, nicht umgekehrt, der notwendige Schluss aus diesen Prämissen lässt es nicht mehr zu, Praxiteles auf Skopas folgen zu lassen. Die bisherigen stilistischen Vergleiche

mit unserem, der Erweiterung so dringend bedürftigen Material haben auch nach dieser Richtung ein gewisses Interesse. Man hätte im Einklang mit der so sicher auftretenden chronologischen Hypothese zum mindesten erwarten müssen, gerade die Jugendwerke unseres Meisters, in denen sich doch kephisodotische und alkamenische Einflüsse noch konstatieren liessen, müssten auch das beste Material für die Skopasfrage bieten; nun ist jedoch der entgegengesetzte Fall eingetreten. Mit der einzigen, die Regel bestätigenden Ausnahme des Hypnos sind es nur Werke seiner Marmorzeit, die in diese Kontroverse einbezogen wurden, nur sie gestatten einen eingehenden Vergleich, und die allein noch übrige Annahme, mit welcher man sich dessen zwingender Kraft entziehen könnte, unser Meister wäre gerade in diesem Stadium von Skopas beeinflusst worden, wird hinfällig, wenn wir in jenen Vergleich noch eine dritte Grösse hineinbeziehen, Lysippos, der in den Anfängen der modernen Archäologie als Sammelname für praxitelisches wie skopadisches Gut fungiert hat. Die vollzogene Scheidung ergab mehr Elemente von diesem wie von jenem und es bedarf wohl keines Beweises mehr, dass dem grossen sikyonischen Bronzetechniker, dem jüngsten dieses Dreivereins, Skopas weit näher steht als Praxiteles, und beide ihm gegenüber sich förmlich enger anzuschliessen scheinen. Vereint haben sie auch auf die folgenden Generationen einen zwingenden Einfluss geübt, der eine, den Traditionen seiner Schule getreu, mehr nach der formalen Seite, während der Pothos des anderen seine beseelende Gewalt immer stärker offenbarte. Aber auch der sikyonische Meister hat, wie wir sahen, den Eros zu Thespiä gar zu beschaulich befunden und ihm darum ein aktiveres Gegenbild an die Seite gesetzt. Indes wir wollen ihn hier des weiteren aus dem Spiele lassen und uns auf die Erforschung des Verhältnisses der beiden Meister beschränken. Dem bereits Gesagten liesse sich füglich noch einiges über die sie verbindenden Momente anschliessen. Drückt doch das göttliche Geschwisterpaar deutlich ihre Geistesverwandtschaft aus, die sich noch besonders scharf in der ablehnenden Haltung erkennen lässt, die sie der zeitgenössischen, kräftig emporstrebenden Porträtplastik gegenüber einnehmen. Doch die Beobachtungen, namentlich die unfreiwilligen, nach dieser Richtung hin, sind so alt, dass es gründlich erneuten Materiales bedarf, um sie erfolgreich wieder aufnehmen zu können; sie haben ja zu jener Rangfrage geführt, die für uns jeden Reiz verloren hat. Willig erkennen wir die Ebenbürtigkeit des grossen Rivalen unseres Meisters an, ja wir wollen ihm sogar das Prädikat des Interessanten gerne in noch höherem, speziellerem Grade zugestehen, als diesem, dem wir neben der grösseren poetischen Kraft nur noch

Fig. 60. Niobe mit der jüngsten Tochter (Florenz).

einen einzigen Vorzug vindizieren wollen, dessen Anerkennung uns für sein Verständnis fast gleich grundlegend dünkt: den der Priorität.

So viel zur Einleitung in die alte Streitfrage nach dem Urheber der

Niobidengruppe, die wir nun auf diesen Gesichtspunkt hin näher ins Auge zu fassen haben. Leider sind es auch diesmal Kopien, die uns Nachgeborenen die Anschauung eines gefeierten Meisterwerkes antiker Kunst vermitteln; eine einzige, die florentiner, erhebt den Anspruch, ein Ganzes zu geben, dem sich einzelne Fragmente anreihen, und die mangelhafte monumentale Überlieferung trägt die Hauptschuld, wenn diese Frage trotz ihres Alters der Lösung nur langsam entgegenreift und sich in bedrohlich umfangreicher Litteratur fortspinnt, von der uns nurmehr eine ganze That befreien kann.[1] Die Schwierigkeiten liegen hier noch tiefer als sie sonst zu liegen pflegen, die üblichen Klagen über Kopistenungeschick und schlechte Erhaltung reichen nicht aus; denn einmal haben wir durchaus berechtigte Zweifel, ob die florentiner Gruppe dem erhobenen Anspruch genüge, während sie andererseits weit über denselben hinausgeht, indem sie eine ganze Anzahl fremder Bestandteile mit enthält, deren vollständige Ausscheidung nur schrittweise vollzogen werden konnte, und dann gesellt sich zu den Lücken und Interpolationen noch ein dritter unüberwindlicher Feind. Lehren uns doch einzelne stark abweichende Wiederholungen, dass auch redigierende Hände hier ihr böses Spiel getrieben haben. Angesichts dieser Komplikation erschwerender Umstände wird es wohl angemessen erscheinen, wenn wir uns auf das Wenige beschränken, was uns unserem Zwecke gemäss zu wissen not thut, und so direkt als möglich auf dasselbe lossteuern. Wir geben also zunächst eine kurze Übersicht des vorhandenen Materiales. Die Statuenreihe des Niobidensaales der Uffizien umfasst siebzehn Stücke, von denen vier als nicht zugehörig vorweg in Abzug gebracht werden müssen. Von den dreizehn verbleibenden sind zwei Dupliken nicht mitzuzählen, eine dritte, früher als Narciss bezeichnete, hat sich erst in Florenz zu ihnen gesellt. Es war Thorwaldsen, der ihr die Legitimation als Niobide ausstellte, deren Gültigkeit bis heute nicht erloschen ist. Die erste Nachricht (vom

[1] Seit der Litteraturangabe bei Overbeck, Gesch. d. gr. Plastik ⁴II, S. 89, Anm. 1, ist noch nachzutragen: Collignon, Hist. de la sculpt. gr. II, S. 536, der sich, wie schon die Kapitel-Überschrift l'art hellénistique, les groupes pittoresques lehrt, der von Ohlrich begründeten Anschauung anschliesst; ihre teilweise Berechtigung soll hier nicht bestritten werden, wohl aber ihre Fähigkeit das Problem zu lösen. Graef, Jahrb. IX (1894), S. 120, stellt eine Neubehandlung in Aussicht und weist im Anschluss an Treu a. a. O. S. 477 auf praxitelische Elemente hin, während Amelung, S. 67 f., Führer, S. 110 ff., nach eingehender und lehrreicher Besprechung der einzelnen Bestandteile der Florentiner Gruppe, S. 133, den Schluss zieht, „das Original der Gruppe ziemlich sicher in das Jahrzehnt nach 350 datieren zu dürfen“ und „damit einen wichtigen Merkstein für die Kunst des alternden Skopas“ zu gewinnen glaubt. Vergl. auch Basis des Praxiteles, S. 67 f. und zu Einzelvkf. 820/1.

Frühling des Jahres 1583), die uns von dem grossen Funde nahe bei S. Giovanni in Laterano erzählte, spricht von dreizehn Statuen „della storia di Nioba". Die bald darauf bei der erfolgreichen Fortsetzung der Ausgrabung zu Tage gekommene Ringergruppe ist hier noch nicht mitgezählt, Mutter und Tochter dagegen jede besonders. Welche zwei von den nicht zugehörigen gleich mit den zehn Statuen mitgefunden wurden, diese Frage bietet ein nur sekundäres Interesse, wir begnügen uns, für sie wie für die weitere Geschichte der Gruppe auf die Litteratur zu verweisen, der wir nur zwei Hauptthatsachen entnehmen: sie kam sofort nach ihrer Auffindung in mediceischen Besitz und fand ihre erste durchaus malerische Aufstellung in dem herrlichen Garten der Villa am Pincio, wo sie fast zwei Jahrhunderte verblieb. Erst 1775 gelangte sie in die Uffizien.

Niobe, in deren Schoss sich die jüngste Tochter geflüchtet hat, ist hier von zwei Töchtern und sechs Söhnen, deren jüngster noch unter dem Schutze eines Pädagogen steht, umgeben. Als siebenter erfüllt jener „Narciss" Thorwaldsens die mythische Zahl, während eine weitere Tochter dem Blicke seines grossen Rivalen Canova ihre Anerkennung verdankt. In der Statuengallerie des Vatikans befindet sich folgendes Fragment einer Gruppe, welche früher als Gallier, sein Weib tötend, erklärt wurde. Ein von einem Pfeilschuss getroffenes jugendliches Mädchen sinkt sterbend an das vorgesetzte linke Bein einer männlichen Figur, von der sonst nichts weiter erhalten ist als die Linke, die es an der Schulter fasst. Und doch genügte dieser geringe Rest, um die fehlende Gestalt als Replik des ältesten florentiner Niobiden zu erkennen, und dort wieder das Fehlen der Schwester zu konstatieren, deren Reste der Restaurator einfach abgearbeitet hatte. Der Hauptgewinn dieser glänzenden Entdeckung besteht wohl nicht darin, dass wir nun den sieben Söhnen dreieinhalb Töchter gegenüberstellen können, sondern dass er der ergreifenden Gruppe der Kindesliebe im Zentrum nun eine nicht minder ergreifende der Geschwisterliebe an die Seite rückt. Eine dritte, der Pflichttreue gewidmete bietet eine in Soissons gefundene Gruppe im Louvre, welche die beiden in Florenz getrennten Figuren des jüngsten Sohnes und des Pädagogen vereinigt. Allgemein wird diese Version als originale der florentiner vorgezogen, obschon eine vatikanische Replik des jüngsten Sohnes sich dieser anschliesst. Damit ist aber zugleich die Existenz verschiedener Redaktionen der Niobidengruppe neben der florentiner Vulgata, der die Mehrzahl der Repliken folgt, erwiesen, zumal auch das eben besprochene vatikanische Fragment wesentliche Abweichungen aufweist. Besonders scharf aber heben sich von dieser die berühmte Niobide Chiaramonti

und der „Narciss“ schon durch die Behandlung der Basis ab. Sie stehen auf schlichtem, den idealen Raum bedeutenden Sockel, alle übrigen, mit einer einzigen Ausnahme, auf einem Ausschnitt des realen, dessen Unebenheiten nach Bedarf gemehrt oder gemindert werden. Diese Ausnahme bildet der Pädagog in beiden Exemplaren, und wir beginnen den Versuch, über das Verhältnis dieser Rezensionen ins klare zu kommen, indem wir die Frage nach der Ursprünglichkeit der Gruppierung des jüngsten Sohnes und Pädagogen erneuern. Der anerkannte Satz, Auseinandernehmen sei leichter als Zusammenfügen, erklärt das allgemeine Urteil nicht. Dasselbe ist vielmehr von der Erwägung beeinflusst, für den Sklaven sei als selbständige Figur in diesem Zusammenhange kein Raum. Und doch, vor die Wahl gestellt, wird niemand die Gruppe von Soissons den florentiner Stücken vorziehen. Das frische Leben, dieser schwungvolle Zug der Einzelgestalten erscheint in der Gruppe erstarrt und daran ist sichtlich die flaue verständnislose Behandlung weniger schuld, als die schwerwiegenden kompositionellen Änderungen. Hier tritt der Pädagog mit dem rechten Fuss auf ein Stück Felsen, an diesem Halt bricht sich die Bewegung; er richtet sich auf und fasst den Knaben, der in derselben Sturmeseile dahersaust wie dort, wo sein Lauf einem entfernteren Zielpunkt gilt. Schon dies Argument spricht gegen die Ursprünglichkeit. Ein Blick auf das Gegenstück, Niobe mit der jüngsten Tochter, lässt uns das Unorganische dieser Verbindung lebendig empfinden. Dazu kommt aber noch ein Zweites. Der Knabe der Soissons-Gruppe ist ein bedeutendes kleiner, als die beiden anderen Exemplare, mit denen er im übrigen übereinstimmt. Für die Vergrösserung lässt sich kaum ein Anlass ausdenken, während die Verkleinerung durch die Gruppierung unvermeidlich wurde. Man kann das noch allgemeiner fassen und kommt damit zur direkten Umkehrung jenes allgemeinen Satzes für unseren speziellen Fall. War die Vereinigung das Ursprüngliche, dann erklärt sich die Trennung nicht, die Vereinigung der Getrennten aber bedarf keiner Erklärung. Sie giebt sich als Verbesserungsversuch und darf auch trotz ihrer in die Augen springenden Mängel als solcher gelten, denn die Nebeneinanderstellung macht einen keineswegs harmonischen und befriedigenden Eindruck. Man braucht nicht gerade Philologe zu sein, um hier etwas wie eine Textverderbnis zu spüren, die der Redaktor wohl empfand und zu heben versuchte, aber wie das nun einmal zu geschehen pflegt, nur verschlimmert hat. Der florentiner Pädagog ist ein fremdes Element in der Gruppe der Uffizien, es geht kaum an, sein Fehlen hier für bloss zufällig zu halten. Er kündet sich deutlich selbst als Interpolation an.

Fig. 61. Niobetochter (Florenz).

Die Stammstütze, wie die Behandlung der Gewandfalten lassen selbst noch bei dem Exemplar von Soissons dringend an ein Bronzeoriginal denken, dem

ursprünglich vielleicht eine ganz andere Rolle zufiel. Solcher Rollenwechsel hat nach römischem Kunstgebrauche nichts auffälliges, wie die ausgeschiedene Muse-Anchyrrhoe allein schon beweist; das Bedürfnis dazu mochte eine Zeit empfinden, in der das künstlerische Interesse hinter dem stofflichen zurücktrat.

Gleich ungerechtfertigt scheint es, zum Zweck der Rekonstruktion dem vatikanischen Fragmente nicht nur das zu entnehmen, was es glücklicherweise mehr bietet als die florentiner Statue, sondern auch was es anderes bietet. Das linke Bein tritt hier auf einen Felsblock, der nach rechts soweit abfällt, als die Rücksicht auf die angelehnte Mädchengestalt erfordert. Der Aufhöhung entsprechend erscheint der Oberschenkel weniger steil geneigt, dort muss aber auch das Mädchen anders gelegen haben, wie das feinabgewogene Faltenspiel des herabsinkenden Chlamysendes beweist, in welches ihr rechter Unterarm hier völlig hemmend eingreift. Die künstlerische Überlegenheit ist auch diesmal zweifellos auf der Seite der florentiner Figur. Das Bild ändert sich mit einem Ruck, wenn wir die älteste Tochter der Gruppe mit dem Torso der Galleric Chiaramonti zusammenhalten. Unsere gesamte statuarische Überlieferung bietet kaum ein so leicht fassliches Beispiel von Qualitätsverhältnis zwischen Original und Kopie als dieses. Die Niobe Chiaramonti wirkt auf jeden Beschauer mit elementarer Macht. Der Sturm, der diese Gewandung durchwühlt, kündet ihm das Hereinbrechen der dunkeln Gewalt, vor der es kein Entrinnen giebt, in deren Arme sie, wie vom Wahnsinn gepeitscht, stürzt. Das Problem dieser wildbewegten Gestalt hat dem Meister die Entfaltung reicher Mittel gestattet, aber ein vergleichender Blick auf das florentiner Exemplar lehrt uns, wie sich die Kühnheit der Konzeption mit künstlerischer Besonnenheit der Ausführung paarte. Dort treten uns eine Fülle kleinlicher Details entgegen, die hier fehlen, während alles kantig-charakteristische abgerundet und verflacht erscheint; und doch gerade auf diesem scharf accentuierten Hervorheben des Wesentlichen, wie dem rücksichtslosen Unterordnen des Details beruht der originelle Zauber unseres Werkes. Man hat sich mehrfach an die Gewandbehandlung der Parthenonfiguren erinnert, aber doch wohl auch dort, wo die Analogie deutlich hervortritt, wie in den langgezogenen, von den Beinen zurückwehenden Faltenmassen und in der feineren Textur des locker vom rechten Oberarm herabhängenden kurzen Ärmels, diesen gewaltigen Fortschritt kaum verkannt. Namentlich zeugt die kontrastierende Wirkung dieses zarten Pianissimos inmitten der wildflatternden Peplosenden von einer ganz neuen Art künstlerischen Empfindens. Am

Fig. 62. Niobesohn (Florenz).

stärksten tritt diese neue Weise in der Behandlung jener Enden hervor. Nichts erinnert hier mehr an jene geblähten, an Fallschirme mahnenden

Segel der früheren Zeit oder an die kalligraphischen Verschnörkelungen vom Fries von Phigalia. Mit dramatischer Wucht spielt sich der Kampf des entfesselten Elementes mit dem widerstrebenden schweren Stoff ab, die tiefen Furchen, die es zieht, geben prächtige Schattenwirkungen und ein paar kleine Drucker vollenden den malerischen Effekt. Die nächste Verwandtschaft der Mache zeigen die Draperiestücke am Hermes und der Knidierin. Der fehlende Kopf unserer Niobide lässt sich ohne weiteres vom florentiner Exemplar herübernehmen. Die praktische Durchführung dieses Experimentes steigert den Eindruck durch eine mächtige Kontrastwirkung. Das feine aufwärtsgewandte Antlitz zeigt keine angstverzerrten Züge, sein zarter seelischer Ausdruck kündet ein schwärmerisches Empfinden, die visionäre Verzückung der vom Todespfeil Getroffenen.

Das Verhältnis zwischen der Niobide Chiaramonti und ihrer florentiner Replik ist jedoch keineswegs so einfach als es auf den ersten Augenblick aussieht. Die Schlagworte Original und Kopie reichen hier nicht aus. Wir stimmen in diesem Punkte mit der allgemein geltenden Anschauung überein, aber auch nur bis zu diesem Punkte; denn die Begründung derselben, die chiaramontische Figur könne nicht ein Stück des verlorenen Originales sein, teilen wir durchaus nicht, wir sind nur der Meinung, die florentiner sei nicht Kopie schlechtweg. Das Qualitätsverhältnis wird von keiner Seite angefochten.[1] Die Zweifel an der Ursprünglichkeit beruhen ausschliesslich auf der schlichten Form der Basis; sie enthalten die Voraussetzung, die Terrainangaben gehören zu den integrierenden Bestandteilen des Werkes, und doch ist es geradezu sinnfällig, wie entbehrlich diese, ohne auch nur den „Narkissos“ in Rechnung zu ziehen, bei der Hauptgruppe, bei der zweiten Tochter, bei dem jüngsten und ältesten Sohne erscheinen, wie hier überall die glatte Basis förmlich noch durch den Felsboden guckt, und nur zwei der Söhne, die je einen Fuss auf ein Felsstück stützen, die Zugabe eines Versatzstückes fordern. Das vierte Jahrhundert kennt noch keine Terrainbasen. Wenn sich gelegentlich auch früher Andeutungen von Terrain unter Giebelfiguren wie im Reliefstil finden, so ist es der naturgemässe Anschluss an die Malerei, der als Ausnahme die Regel erhärtet, aber erst mit Eutychides' Tyche von Antiochia hält der irdische Raum seinen Einzug in die hellenische Plastik. Die nächste Konsequenz

[1] Furtwängler, Meisterw. S. 645, stellt den „zwar geringen aber stilgetreuen Florentiner Statuen“ die Niobe Chiaramonti als freie Umbildung „im hellenistischen Geschmacke“ entgegen, ganz in gleichem Sinne Amelung, Führer zu No. 184. Für einen Bestandteil der Originalgruppe hat sie jüngst auch G. Körte, Arch. Jahrb. XI (1896), S. 18, Anm. 12, erklärt.

dieses Ereignisses, die landschaftliche An- und Einordnung von Statuengruppen blieb der späteren Diadochenzeit vorbehalten. Mit welch einfachen Mitteln man sich vordem behalf, lehrt das Schlagwort vom „Motiv des aufgestützten Fusses".

So verwandelt sich denn das einzige Indicium gegen die Originalität der chiaramontischen Niobide in eines der stärksten für dieselbe. Wenn man aber einen weiteren Argwohn aus der besonderen Basis abgeleitet hat und sie sich als Einzelfigur etwa direkt für Hadrians Villa gearbeitet dachte, so hat man übersehen, dass die aus einer Hohlkehle mit oben abschliessendem Rundstab bestehende Verzierung nicht die ganze Länge der Vorderseite einnimmt, sondern von beiden Enden zurückweicht, also hier wie dort den Anschluss einer weiteren Gestalt deutlich vorbereitet.

Unsere These, die florentiner Figur sei nicht Kopie schlechtweg, beruht zunächst auf dem Reichtum an Detail, den sie dem Originale gegenüber entwickelt. Mag dieser Reichtum auch fragwürdiger Art sein — er ist es nicht, — Kopistenzuthaten sind stets ganz äusserlicher Natur, regelmässig vereinfachen sie sich die Aufgabe, die das Vorbild stellt, hier ist das Gegenteil der Fall, es hat eine Erneuerung künstlerischer Thätigkeit stattgefunden. Wollen wir dieser gerecht werden, dann müssen wir vorerst den Blick wieder auf die Niobide Chiaramonti zurücklenken, der wir in Wiederholung eines bereits gemachten Experimentes für einen Moment die Nike von Samothrake an die Seite stellen wollen. Die formale Verwandtschaft im Aufbau lässt uns den polaren Gegensatz der künstlerischen Anschauung voll empfinden. Von den beiden auf gleicher, wir dürfen wohl sagen absoluter, Höhe stehenden Meisterwerken hat das ältere den festeren, auf breiter Basis gegründeten Ruhm für sich; die ursprüngliche Wirkung des jüngeren in seinem kühnen monumentalen Aufbau, der energischen lebensvollen Bewegung, machtvollen Formgebung und genauen Stimmung mit dem landschaftlichen Hintergrund muss eine überwältigende gewesen sein, aber in ihrem trümmerhaften Zustande ist die Nike von Samothrake anfänglich als Aschenbrödel behandelt worden, ihre königliche Schönheit erschloss sich erst feiner empfindlichen Augen und vollends gar Künstleraugen. Den praxitelischen Hermes ausgenommen, giebt es für den Mann vom Metier keine so interessante Antike. Das Virtuosentum vom Fin de siècle kann hier das Gruseln lernen, nach welchem es in den Gipssälen der Akademien vergeblich sucht.

Nicht der Sturm peitscht diese Gewänder, nur eine frische Brise belebt sie und lockt ihnen spielend eine Fülle von reizenden Motiven ab.

Die mit starken Licht- und Schattenwirkungen arbeitende ältere Weise ist hier ins Pleinair umgeschlagen, jeder Fleck verrät liebevollstes Versenken, zartestes Eigenleben und doch drängt sich keiner vor dem anderen zum Auge, das an dem kühn verschlungenen Liniengewoge wie trunken auf und ab irrt; all die Einzeltöne gehen ohne Rest in der Harmonie des Ganzen auf. Ohne Naturstudien gründlichster Art ist solcher Gipfelpunkt technischen Raffinements schlechtweg unersteiglich, unverkennbar sind sie am gefeuchteten Stoff durchgeführt, der dem Zug und Druck der Künstlerhand willig folgt; aber trotz aller realistischen Empfindungsweise ist dem Zufall nichts überlassen, es sei denn, dass er auch hier wie ab und zu selbst künstlerische Anwandlungen gehabt habe.

Die Kluft, die Niobide und Nike trennt, ist jedoch bereits so genau gemessen worden, dass eine Wiederholung, zumal eine, die keinerlei Rivalitäts-Ansprüche macht, befremdend wirken muss. Mindestens die gleiche Sorgfalt ward auch dem Vergleich der chiaramontischen Figur mit dem florentiner Exemplar zugewendet, seltsamer Weise scheint man jedoch nie auf den naheliegenden Gedanken gekommen zu sein, diese beiden getrennten Experimente zu einem einzigen zu vereinen. Die einmalige Zusammenstellung der drei Photographien lehrt weit mehr, als das wechselnde Nebeneinanderstellen der mittleren mit der einen und der anderen. Die Abweichungen der florentiner Kopie erscheinen plötzlich in anderem Licht, die Quelle ihres Reichtumes liegt klar zu Tage. Überraschende Analogien treten sofort hervor, wenn wir den Überschuss der Faltenzüge am gestreckten rechten Bein mit denen des entsprechenden vorgesetzten der samothrakischen Figur vergleichen; sie reichen freilich nicht weiter als das mangelhafte Können des Kopisten, aber seine guten Intentionen werden doch verständlich. Nach der gleichen Richtung weicht auch die Behandlung des über den Arm geworfenen flatternden Chlamysstückes ab. Alle Linien sind abgerundet, die Lichter und Schatten ineinander verstrichen, eine Menge neuer Details künden ein reiches Eigenleben, das nur die flaue Vortragsweise nicht zur Geltung kommen lässt. Es ist fast als selbstverständlich anzunehmen, dass die konstatierte Erscheinung nicht auf die eine Niobide der florentiner Gruppe beschränkt sein wird, nur fehlt es an Hilfsmitteln, sie bis ins Detail bei den anderen nachzuweisen, aber von einigen immerhin greifbaren Analogien wollen wir nur die augenfälligste hervorheben. Das durchscheinende Gewand der jüngsten in den Schoss der Mutter sich bergenden Tochter sieht wie an den Körper geklebt aus, und in je mehr Rillen und Streifen es sich von demselben ablöst, um so schlechter geklebt

erscheint es. Dem Meister der Niobe Chiaramonti kann etwas derartiges wohl kaum zugemutet werden, auch hier tritt die Nike von Samothrake für ihn ein.

Die vorstehenden Erörterungen haben wohl zur Genüge erwiesen, dass die florentiner Niobegruppe nicht direkt, sondern erst durch die Vermittelung einer späteren Redaktion auf das Original zurückgeht. Der Zeitansatz dieser folgt der Datierung der Nike von Samothrake, und da man dermalen auf dem Gebiet der griechischen Kunstgeschichte mit gar wenigen Grössen so zuversichtlich rechnet, wie mit dem samothrakischen Anathem des Demetrios Poliorketes nach der Schlacht von Salamis auf Cypern im Jahre 306 v. Ch., so befänden wir uns zu unserem Erstaunen in der dritten Generation nach unserem Meister. Dies Erstaunen wird sofort Sache des Lesers, wenn wir erklären, dass wir die geistreiche und blendende Hypothese Benndorfs nur für eine solche und zwar für eine falsche halten, aus historischen, stilistischen und noch mancherlei anderen Gründen.[1] Was wir

[1] Bei der grundlegenden Bedeutung dieser Frage für die Geschichtsschreibung der hellenistischen Kunst, dürfen wir, obgleich sie zu unserer Hauptaufgabe nur in loser Beziehung steht, auf eine knapp gefasste Darlegung unserer Anschauung nicht verzichten. Vorab wollen wir bemerken, dass bereits A. S. Murray, Hist. of gr. sc. II, S. 373, Widerspruch gegen Benndorfs Hypothese erhob. Sein positiver Ansatz kommt unserem sehr nahe. Auch S. Reinach betont in der anregenden Plauderei, Gaz. d. beaux arts Bd. 68 (1891), S. 89ff., anlässlich der Veröffentlichung des neuen Ergänzungsversuches von Cordonnier und Falize, nachdrücklich deren hypothetischen Charakter, und trotzdem ist es kaum zu zählen, wie oft dieselbe vor- wie nachher, von Archäologen wie Nichtarchäologen, als schlechthin sichere Thatsache angeführt ward. Historisch ist die Aufstellung des demetriosschen Siegesanathems im Machtbereiche des Lysimachos, gegen den es sich mit gerichtet hat, zum mindesten nicht selbstverständlich, und was Benndorf über diesen Punkt bemerkt, klingt gut aber recht unwahrscheinlich. Dazu gesellen sich noch offenbare topographische Schwierigkeiten. Im zweiten Bande des Samothrakewerkes heisst es S. 68: „Das Siegesdenkmal nimmt unter den Bauten, welche sich nach und nach um den Kern des ältesten Heiligtumes gruppierten, seinen Platz auf der äussersten Peripherie ein. Da nun die Haupterweiterung des Bauterrains nachweislich in die erste Diadochenzeit fällt“ .... und über ein anderes topographisch-chronologisches Detail, die Datierungsfrage des Hallenbaues, wäre beinahe Rubensohn (Mysterienheiligtümer in Eleusis und Samothrake S. 148ff.) an der Demetrioshypothese irre geworden. Doch diese Seite der Frage lässt sich nicht am Schreibtisch erledigen.

Wir wenden uns zum Hauptproblem, der frappanten Übereinstimmung der Nike der Demetriosmünzen mit dem samothrakischen Anathem in der Benndorf-Zumbuschschen Ergänzung. Allem Anschein nach geht jenes Münzbild wirklich auf ein bedeutendes statuarisches Motiv zurück, und in unserer litterarischen Überlieferung scheint sich noch in grösster zeitlicher Nähe die Spur eines solchen zu finden in der berühmten ehernen temulenta tibicina (lies tubicina) des Hofbildhauers Alexanders des Grossen, aus der nur altes und neues Missverstehen eine gleich unmögliche wie lächerliche Genrefigur machen konnte. Davon vielleicht ein andermal. Hier genügt es, die Restauration der Nike von Samothrake als tubicina für verfehlt zu erweisen. Reinachs

dafür zu bieten haben ist von wünschenswerter Genauigkeit wie Sicherheit gleichweit entfernt, aber der wahrscheinlichste Ansatz dünkt uns zeitlich der Anfang des ersten Jahrhunderts v. Chr. und örtlich die Schule von Rhodos. Dieser Nachbarschaft würde sich die Laokoongruppe wahrlich nicht zu schämen haben.

Bemerkungen über Versuche, welche die gewaltsame (aussi violante que disgracieuse), zu diesem Zwecke jedoch unerlässliche Rechtsdrehung des Nikekopfes mit dem vorhandenen Halsansatz unvereinbar zeigen, kann man an einem, von den in solchen Dingen wohl erfahrenen Bildhauern des Berliner Museums, Freres und Possenti, ausgeführten Experimente nachprüfen. Es lehrt jeden Unbefangenen die Unmöglichkeit, das samothrakische Anathem mit dem Münztypus des Demetrios in Einklang zu bringen. Die falsche Ergänzung hat uns um eine der wirkungsvollsten Feinheiten des Kunstwerkes gebracht, der Eindruck der stürmischen Vorwärtsbewegung ward gesteigert durch den Gegensatz des sich zurückwendenden Hauptes. Die Nike von Samothrake besitzt eine in unseren Museen mehrfach wiederkehrende Schwester in einem Artemistypus, dessen drei mir bekannte, in manchen Einzelheiten verschiedene (Rom, Rospigliosi, Arndt, Einzelvkf. No. 112; Paris, Fröhner No. 99, Phot. Giraudon 1172; Neapel, Sala degli Apolli, abgeb. Clarac 306,5 R.) der Ausführung nach kaum beachtenswerte Exemplare, eine so auffällige Übereinstimmung der Gesamtanlage und ganz besonders in der Behandlung des flatternden, durchscheinenden Obergewandes aufweisen, dass der Schluss auf ein Original derselben Werkstatt gesichert sein möchte. Die spezifisch künstlerische Bedeutung dieses freiesten aller antiken Artemisbilder lässt sich auch trotz der elenden Übermittelung nicht verkennen. Und hier, am besten lehrt dieses das Neapler Exemplar, kehrt jener Zug wieder, den wir dort nicht missen wollen. Dem Benndorfschen Zeitansatz fügt sich dieser Typus kaum. Aus stilistischen Gründen kann die Nike von Samothrake nicht vor dem pergamener Gigantenfries angesetzt werden. Sie bezeichnet den höchsten Gipfel antiken Virtuosentums. Sehen wir dort die vollste Beherrschung des Details, so finden wir hier seine freieste Entfaltung. Die treffenden Worte, mit denen Kekulé (Zur Deutung und Zeitb. d. Laokoon S. 44) den prinzipiellen Gegensatz zwischen dem Laokoonkopf und dem gegenübergestellten Gigantenkopf nach dieser Richtung erläutert, sie liessen sich leicht auch hier anpassen. Noch eine beiläufige Einzelheit, auf die mich Puchstein aufmerksam gemacht hat, die leicht angedeutete Schnur um die Hüften, verdient erwähnt zu werden. Sie findet sich ähnlich an der Aphrodite des pergamener Altarfrieses, noch ähnlicher aber Berlin No. 588, vergl. No. 494.

Nach Rhodos werden wir zunächst durch die späten Bronzemünzen mit dem Typus der Nike auf dem Schiff (Benndorf, Samothr. II, S. 80, No. 10 u. 11) gewiesen, da die übrigen der dort erwähnten Prägungen kunstgeschichtlich kaum in Betracht kommen können. Die engen Beziehungen zwischen Rhodos und Samothrake sind genugsam bekannt und jüngst durch Hiller von Gärtringen, Ath. Mitth. 18 (1893), S. 385, dargelegt worden. Ebenso erscheint durch dessen Aufsatz im Jahrbuch IX, S. 23, „die Zeitbestimmung der rhodischen Künstlerinschriften", unsere bisherige Kenntnis von der kunstgeschichtlichen Bedeutung von Rhodos erweitert und vertieft. Für Rhodos wäre dies Anathem auch in gegenständlicher Beziehung besonders begreiflich, und auch sein Kolossalmaassstab fände dort eine Fülle von Parallelen. Den äusseren Anlass zu seiner Stiftung mag vielleicht die Abwehr des Mithridates, an der die rhodische Flotte ihren grossen Anteil gehabt hat, geboten haben, zumal sie für die Kunst von Rhodos ein epochales Ereignis gewesen ist. Dabei wollen wir von der angeblichen Künstlerinschrift, trotz ihres *Ρόδιος* (vergl. Kern, Ath. Mitth. 18 [1893], S. 375) völlig absehen.

Damit erklärt sich wohl auch, warum sich diese erneuernde Thätigkeit hier in ihrer Art so bestimmt von jener scheidet, die wir bisher fast Kapitel für Kapitel zu beobachten Gelegenheit hatten, deren organischen Charakter wir so oft betont haben. Das Um- und Weiterbilden eines gegebenen Motives haben hellenische Künstler jederzeit für ihr angestammtes Recht gehalten. Das aus dem Alten hervorgewachsene Neue nimmt neben demselben seinen Platz ein und wirkt wieder, so gut es kann, aber bei der Umformung der Niobidengruppe fehlt das charakteristische Moment der schöpferischen Intention. Wie viel immer am Einzelnen gemodelt sein mag, es geschah doch nur in der Absicht, die Wirkung des Ganzen zu steigern. Die wesentlich konservative Tendenz zeigt sich vor allem darin, dass die Köpfe von jedem Anpassungsversuche frei geblieben sind und den Stil des Originalwerkes völlig bewahrt haben. Man mag diese Thätigkeit mit der wissenschaftlichen Pflege der litterarischen Meisterwerke zusammenhalten, wenn man eine zeitliche Analogie sucht, als sachliche kann man etwa das Neuinstrumentieren orchestral veralteter Partituren heranziehen. Veraltet musste diesem Geschlecht, das mit uns anheimelndem Selbstgefühl auf die politische, nationale und ökonomische Enge der früheren zurückblickte, erscheinen, was dazumal das Allerneueste war, das malerische Element der Gewandbehandlung und der Versuch gelegentlicher aushilfsweiser Heranziehung von Terrainangaben. Auf diese beiden Punkte scheint sich ihre Umarbeitung auch beschränkt zu haben. Zur Beurteilung ihrer Wirkung reichen die florentiner Kopien nicht aus, welche gemeinsam mit ihren Verwandten die hohe Autorität bezeugen, die sie sich kaum unverdient erworben haben wird. Ob nicht sie vielleicht statt des Originales zu Plinius' Zeiten im Tempel des Apollo Sosianus stand? Eine bejahende Antwort auf diese derzeit kaum gestattete Frage würde mancherlei erklären, was uns sonst fast unerklärlich scheint. Aber wie dem auch sein mag, die energische Art, in der sich eine neue Zeit um das alte Kunstwerk bemühte, beweist vor allem, wie sehr sie von seinem geistigen Gehalt angezogen ward; die erschütternde Tragik des Stoffes entsprach dem gesteigerten Bedürfnis nach nervöser Erregung, das sich in einer Reihe von Meisterwerken Luft machte, deren Reste zum Gemeingut aller Zeiten gehören. Der Mythos vom Untergang Niobes und der Niobiden hat noch bis in spätere Tage mancherlei neue Gestaltung erfahren, aber immer wieder haben sich die Blicke zurückgelenkt auf die grossartige Komposition, deren Meister fraglich blieb. Ein Epigramm der Anthologie, das sich in die Form einer Künstlerinschrift für die Hauptfigur unserer Gruppe kleidet, setzt Praxiteles

in witzigen Gegensatz zu den rächenden Göttern: sie haben das Lebendige zu Stein, er den Stein lebendig gemacht. Der Scherz fand Anklang, er kehrt in lateinischer Form wieder[1]; von der Kontroverse ist er nicht angekränkelt, aber allem Anschein nach lag für ihn dazu gar kein Anlass vor. So oft man auch die bekannten plinianischen Worte (36, 28): par haesitatio est in templo Apollinis Sosiani, Niobae liberos morientes Scopas an Praxiteles fecerit ausgeschrieben und kommentiert hat, immer hat man schweigend die Mutter mit hinein interpretiert, die hier ebenso ausdrücklich fehlt, wie die Kinder im Epigramm. Die beiden scheinbar feindlich gegenüber stehenden Zeugnisse greifen helfend ineinander, und der Thatbestand, der der Relation des Plinius zu Grunde liegt, stellt sich hiernach in günstigerem Lichte dar. Die Niobe galt im Altertum unbestritten als praxitelisches Werk, fraglich war nur, ob die ganze umfangreiche Gruppe von seiner Hand sei. Von einer ist sie sicherlich nicht, und es war wohl nur diese, sich jedem sachkundigen Betrachter auch angesichts des florentiner Exemplares aufdrängende Beobachtung, die zu solchem Zweifel führte. Die antike Fragestellung lautet demnach nicht wie die unserer Handbücher: Praxiteles oder Skopas, sondern Praxiteles oder Praxiteles und Skopas. Sie bietet uns damit ein neues Zeugnis der authentischen Auffassung des Verhältnisses beider Meister, aber in der plinianischen Formulierung ist sie noch keineswegs annehmbar, und Kennern, wie Pasiteles, dürfen wir wohl eine vernünftigere zutrauen. Die verführerische Nähe des „omnia eiusdem manu“ bei der Seegöttergruppe des Skopas verrät uns glücklicherweise, in welcher Richtung sich deren Forscherthätigkeit bewegte Wir haben keinen Anlass, dieses Thema durch Erwägungen allgemeiner Art oder Herbeiziehung moderner Parallelen, die sich jedermann aufdrängen, weiter auszuspinnen; die endgültige Entscheidung der unsere Wissenschaft von ihren ersten Anfängen an bewegenden Frage liegt auf dem stilanalytischen Gebiete. Hier hat uns die durch geistige Vererbung gesteigerte Fähigkeit, die Sprache der Formen immer feiner zu hören, schon oft über die Mängel der litterarischen Überlieferung hinweggeholfen, und sind wir einmal so weit, die Stimme unseres Meisters selbst vernehmen zu können, was ist uns Plinius und der Epigrammatiker?

Aus der verwirrenden, jeder Anordnung widerstrebenden Mannigfaltigkeit der florentiner Figuren hebt sich als ein einheitlich in sich Geschlossenes der kleine Kreis der weiblichen Gestalten heraus. Alle drei

[1] Anth. Gr. IV, 181, 298 (Planud. IV, 129). Ausonius Epitaph. 28 = Overbeck, Schriftqu. No. 1284.

Fig. 63. Niobetochter (Florenz).

Töchter sind der Mutter nachgeraten, und diese frappante Familienähnlichkeit bildet trotz aller Altersdifferenzen ein festes Bindemittel. Dieser Frauen-

typus, den bekanntlich Guido Reni ins Madonnenideal transponierte, zeigt eine auffällige Übereinstimmung mit dem Kopf der Knidierin, die niemals verkannt wurde, weil sie nicht zu verkennen ist. Die regelmässige Erscheinung, in der älteren Litteratur die Repliken des letzteren als Niobe- oder Niobidenkopf verzeichnet zu finden, wiegt die eingehendste Analyse auf. Sie gewinnt noch mehr an Intensität, wenn man den vorzüglichen Niobekopf von Brocklesby dem Vergleiche zu Grunde legt, der ein weit getreueres Bild der originalen Schönheit wiedergiebt als sämtliche florentiner.[1] Die Behandlung von Auge und Mund accentuiert das seelische Element, feiner und wirksamer umrahmt die reich herabwallende Lockenflut das leidvolle Antlitz. Der Meister hat die Poesie des Leides mit all seiner verschönernden Kraft zu gut begriffen, um in die Prosa des Schmerzes hinabzutauchen und Verzerrungen zu studieren. Es sind sehr verschiedene Gefühle, die Aphroditens und Niobes Augen feuchten, aber nur leise Variationen scheiden ihren physiognomischen Ausdruck, und darin vor allem, nicht in der formalen Ähnlichkeit allein, ruht der Anlass jener Verwechselungen, die uns zu ihrer Lösung den Scherznamen *χλαναιγέλως* zurufen, den einst das Urbild beider trug.

Unser Meister — wer dürfte hier an ihm zweifeln — zeigt sich in der Bildung der Mittelgruppe von einer neuen Seite. Die üppig-stolzen Formen der Heroine, wirksam gehoben durch den Gegensatz des zarten Kinderleibes, der vergrösserte Maassstab, der sie sofort aus der Masse der übrigen scharf heraushebt, der schwungvolle Aufbau, all das wird dem Tone, den der Mythos anschlägt, vollkommen gerecht. Der hohe Stil wie die malerische Breite der Ausführung mahnt an die Sonnenhöhe der künstlerischen Entwicklung des Meisters, die uns sein Hermes so glänzend vertritt. Wir verweilen nicht in Einzelbetrachtung der beiden Töchter, deren eine uns früher so wertvolle Aufschlüsse bot, und bemerken nur den fein abgewogenen Gegensatz der stehend in Todesstarre versinkenden zu der angstgescheucht dahinrasenden; müssen wir uns doch vor allem der Frage zuwenden, die uns die Söhne stellen. Der älteste gehört durch die Verbindung mit seiner sterbenden Schwester noch in den Frauenkreis hinein, und wenn wir uns leider mit deren trümmerhafter Erscheinung nicht weiter beschäftigen können, so bietet er uns doch vollgültiges Zeugnis für ihre künstlerische Abstammung.

[1] Den florentiner Kopf und einen (Michaelis No. 62), wie wir gerne glauben, mit Unrecht verdächtigen Oxforder, nimmt gegen den von Brocklesby, welchen er als sehr überschätzt hält, in Schutz Furtwängler, Statuenkopien S. 574 (50).

Auch noch in seiner Vereinsamung gebührt von allen Figuren der Gruppe ihm wohl die Palme. Zu oft schon sind wir entzückten Auges dem rhythmischen Schwunge der Linienführung praxitelischer Jugendgestalten in allen schier denkbaren Variationen gefolgt, um ihn hier, wo er in neuer Form zu Tage tritt, zu verkennen. Freilich war es ein anderes Tempo, in dem er bisher die ruhenden oder leise bewegten Götterbilder durchzog, aber die lebhafte Handlung hier bedingt den jähen Wechsel. Die kühne Steigerung ist durch ein einfaches, weil in der Situation selbst liegendes Kunstmittel hervorgerufen. Eine Hälfte des Gewandes, das er zu seinem und der Schwester Schutz mit dem rechten Arm hoch emporzieht, spannt sich in weitem Bogen um die Gestalt, die andere fällt vom linken Oberschenkel in malerischem Faltenspiele herab. Der Zug der Gewandlinien wirkt nun mit den in reichem Kontrapost auf- und abwogenden Umrisslinien harmonisch zusammen, er fungiert, wenn der Vergleich gestattet ist, geradezu als ihr Grundbass. Das volle Ausschwingen dieser Linien ist durch den Wegfall der angelehnten Schwester verloren gegangen und mit ihr zugleich die ethische Verstärkung der künstlerischen Wirkung; aber auf dieser Verbindung ruht noch ein neuer Ruhmestitel. Das Werk bedeutet in der Entwicklungsgeschichte der plastischen Gruppe eine entscheidende That. Unverkennbar praxitelisch ist nicht nur der grosse Wurf dieser Gestalt, auch der anatomische Bau des Körpers, vor allem aber der Kopf mit seiner wie dem olympischen Hermes entlehnten Stirnbildung. An letzteren erinnert auch noch das vom Schenkel herabsinkende Gewand, welches trotz seiner anderen Funktion hier eine geradezu auffällige Verwandtschaft mit dem dort über den Baumstamm geschlagenen sowohl in der Anordnung wie in der malerischen Behandlung der Detailes zeigt.

Die Söhne haben auch untereinander weit weniger geschwisterliche Ähnlichkeit, und schon diese stärkere Individualisierung scheint hier gegen unseren Meister zu sprechen. Man hat zwar mehrfach auf praxitelische Elemente in den Kopfformen hingewiesen, sogar, allerdings vergeblich, versucht, den ziemlich ausgesprochen skopadischen Kopf des einen (Dütschke No. 253) zu eliminieren[1], aber physiognomische Elemente zwingender Art zu Gunsten dieser Hypothese finden sich doch nur am ältesten allein. Doch scheint gegen sie noch eine andere Thatsache zu sprechen. Das Schema des Aufbaues der drei folgenden ist von dem des ersten, ja von allem, was wir bisher als

[1] Graef, Arch. Jahrb. IX (1894), S. 119ff., dagegen Amelung, Arch. Anz. 1894, S. 192ff.

praxitelisch kennen gelernt haben, völlig verschieden. Während hier alle Linien in Schwingungen auf und abwogen, herrscht dort die Gerade und strebt der Pyramide zu. Die Analogie mit dem Fries vom Mausoleum wird wohl kaum zufällig sein. Indes noch sind wir hier nicht so weit, zuversichtlich einen Künstlernamen zu nennen, auch nicht den, an den unsere Überlieferung zu denken so nahe legt.

DREIZEHNTES KAPITEL.

FRAUENKÖPFE UND DRAPERIEPROBLEME.

Im künstlerischen Glaubensbekenntnis unseres Meisters hat das Weib jederzeit die erste Stelle eingenommen. Darüber haben uns die vorhergehenden Kapitel ausreichende Kunde gegeben, aber was sie an Fragmenten jenes unvergleichlichen plastischen Hohen Liedes boten, genügt gerade, die Sehnsucht nach dem Verlorenen wach zu halten und zur Fortsetzung des Kampfes mit der monumentalen Überlieferung zu stärken. Was steht nicht alles auf dieser Verlustliste! Vom Bildnisse seiner Liebsten an, deren Züge wir so gut zu kennen glauben, bis zu den Bildern so mancher grossen Göttin fehlen uns auch die seiner Niken, Mänaden, Karyatiden, es fehlt seine Methe, seine „Spinnerin“ und noch einiges andere, von dem zu schweigen, wovon die Litteratur schweigt, wie zum Beispiel seine Musen. Wohl dürfen wir hoffen, die Zukunft werde noch Ersehntes wie Unerwartetes bescheren, aber uns damit bescheiden dürfen wir nicht. Noch mancher Schatz harrt in den Museen der Verwertung, namentlich gehören praxitelisch anmutende Frauenköpfe nicht gerade zu ihren Seltenheiten, und wenn auch hier nicht alles Gold ist, was glänzt, so kündet um so öfter schlichte Schönheit seine Nähe. Eine Gewandfigur jedoch mit einem solchen, die uns dadurch sicheren Aufschluss geben würde, ob ihn auch das Problem des Mantelwurfes interessierte und wie er es gelöst habe, fand sich bisher nicht, oder doch nur für die Finder. Dafür müssen wir nach anderen Methoden der Lösung spähen, aber wir müssen einmal; es hat eine zu bedeutende Rolle in der Frauenplastik der Folgezeit gebildet, um an der Frage der Beteiligung unseres Meisters daran vorbeigehen zu dürfen. So bleibt denn nichts übrig, als beide Elemente gesondert zu betrachten, und uns so auf den Glücksfall würdig vorzubereiten, der sie uns einst vereint zeigen wird. Wir beginnen mit einer kurzen Überschau der wichtigsten praxitelischen Frauenköpfe.

Der Kopf der „Diana Colonna“ hat seinen ersten Monographen zu einem Hymnus im Winckelmannschen Ton begeistert; ihn hat die nun längst verneinte Frage nach der Zugehörigkeit ebensowenig gestört wie zwei weitere Repliken im selben Museum, welche er gar nicht beachtete.[1] Aber

Fig. 64. Frauenkopf im Museum von Arles.

in der Hauptsache hat sich sein intuitiver Blick, dem unsere Wissenschaft

[1] Berlin, Ant. Sk. No. 59, auf einer Artemisstatue desselben Museums No. 63, allein, No. 67, ferner einer florentiner Replik der Artemis Colonna im Palazzo Corsini, Arndt-Amelung Evkf. No. 337, und ein Kopf im Museo Torlonia Tf. 36, No. 144.

später so manche grundlegende Entdeckung verdankte, auch damals nicht getäuscht. Der praxitelische Charakter dieses Kopfes blieb unbestritten. Sein häufiges Vorkommen lässt uns an ein gefeiertes Werk des Meisters selbst denken, wenn wir auch im Augenblick nicht mehr zu sagen wüssten,

Fig. 65. Frauenkopf im British Museum.

als dass die Art, wie das Vorderhaar zur Umrahmung des Antlitzes verwendet wird, an den ausruhenden Satyr erinnert. Ein treffendes Kunsturteil enthält vielleicht auch der Umstand, dass es Artemistorsi waren, denen er gelegentlich aufgesetzt wurde, wenn wir dies als die kürzeste Formel

fassen dürfen, den anspruchslosen Charakter seiner Schönheit zum Ausdruck zu bringen.

An der vielgepriesenen Büste des Museums von Arles[1], gewöhnlich auf Aphrodite gedeutet, ist die geschwisterliche Ähnlichkeit mit der Knidierin oft betont worden, und wenn auch ihr Anspruch, als eine Aphrodite unseres Meisters zu gelten, wohl fraglich sein möchte, ihr praxitelischer Ursprung ist es nicht. Die Dimensionen lassen uns die Kolossalstatue, in welche dieses selbständig gearbeitete Stück eingesetzt wurde, — zweifellos eine Gewandfigur — in der Grösse der Niobe denken, aber nicht bloss ökonomische Gründe werden die Stückung empfohlen haben; der leuchtende Ton des feinen parischen Marmors hob das Fleisch von dem dunkleren des Gewandes wirksamer ab. Die Schnittfläche folgt der Linie eines von der Schulter leicht herabgleitenden Obergewandes fast völlig genau, wie an der „Diana von Gabii"; dass man an die koische Aphrodite „velata specie" vor dem in umgekehrter Richtung gleich verlaufenden Saum der Statue im Louvre mit der Praxitelesinschrift gedacht hat, giebt doch kaum Anlass, auf dieses Thema zurückzugreifen. Eine dringendere, bisher noch unberührte Aufgabe ist es jedenfalls, nach Repliken auszuspähen und die Büste aus ihrer derzeitigen Vereinsamung zu befreien. An erster Stelle ist hier der unter dem Namen „Dione" längst bekannte und gefeierte Kopf des British Museum zu nennen.[2] Friederichs, der an der Arleserin die Ähnlichkeit mit der Knidierin bestimmt hervorhebt, erinnert hier an die Niobe, beide Male mit

Fig. 66. Frauenkopf in Boston (en face).

[1] Bernoulli, Aphrodite, Titelbild (vergl. S. 213), Fr.-Wolters No. 457.

[2] Fr.-Wolters No. 1276, abgeb. (ungenügend) Spec. of anc. sc. I, Tf. 42, Anc. marb. III, 13.

Recht, aber diese Nebeneinanderstellung genügt fast zum Beweise unserer These. Wenn er und manch anderer nach ihm die engen Beziehungen zwischen beiden verkannt hat, so mag das wohl an der scheinbar stark divergierenden Haaranordnung liegen, fehlt doch dem londoner das Band; aber seine Abwesenheit empfindet man deutlich, und sie erklärt sich auch einfach genug. Der Meister des londoner Kopfes hat sein Werk nicht zu Ende geführt, dazu reichte der Marmor nicht aus, und anstatt anzustücken, begnügte er sich mit einer flüchtigen Skizzierung des Haares. Bringt man diesen Umstand in Abzug, so ist die formale Übereinstimmung vollständig. Die Vergleichung beider fällt zu Gunsten des londoner Exemplares aus, dessen seelenvolle Schönheit dem Originale gewiss näher steht, als die etwas kalte Eleganz der berühmteren Schwester. Ein drittes, völlig genaues, nur auf das Maass der Lebensgrösse herabgemindertes Exemplar ist derzeit einer „Anchyrrhoe" des Louvre aufgesetzt, der er, was schon Clarac wusste, nicht zugehört[1], eine treffliche Arbeit, die das Grübchen im Kinn bewahrt hat und den praxitelischen Charakter klar hervortreten lässt. Wohl noch deutlicher zeigt diesen der prächtige, fast unversehrt erhaltene, einst in Broadlands, jetzt in Boston[2] befindliche Kopf, dessen Kenntnis ich der Güte E. P. Warrens verdanke; die beigefügten Abbildungen sind nach von ihm zur Verfügung gestellten Photographien. Sie lassen auf den ersten Blick die frappante Ähnlichkeit mit dem von Arles kaum verkennen; den exakten Nach-

Fig. 67. Frauenkopf in Boston (Profil).

[1] Clarac 161,4 R, Photographie Giraudon 1161.

[2] Michaelis, Anc. marb. No. 6, E. Robinson, Twenty-first annual report of the Museum of fine arts Boston, S. 21f., abgeb. Farnell, Cults of the greek states II, Tf. 56, S. 718 (mir nicht zugänglich).

weis der Zugehörigkeit können wir den bei Michaelis verzeichneten Maassen entnehmen.[1] Seine hohe Wertschätzung voll begreiflich zu machen, dazu dürften schon unsere Bilder genügen, indes wird der Eindruck des Kopfes durch die richtige Aufstellung, die jetzt, wo Abgüsse zu erlangen sind, in den Bereich der Möglichkeit gerückt ist, wohl noch erheblich gesteigert werden. Nach ihm und nicht nach dem derzeit an der Spitze stehenden Exemplar von Arles wird wohl künftig diese kleine Gruppe benannt werden müssen. Sie reicht aus, den Ruhm des Originales zu erweisen, und wir dürfen nach diesem ersten Ansatz eine weitere Vermehrung wohl erhoffen, vielleicht auch einmal ein Stück, das Fragen erledigt, die wir jetzt besser in Schwebe belassen.

Noch erheblich bedeutender in den Maassen ist eine Büste im Louvre, der jetzt gleichfalls der Name Aphrodite anhaftet.[2] Er trifft kaum zu, wenn er auch dem seelenvollen Ausdruck des mit leiser Rechtswendung nach aufwärts gerichteten Kopfes gerecht wird, der durch diese genau im Gegensinn ausgeführte Bewegung noch weit unmittelbarer an die Knidierin gemahnt als seine Vorgängerin. So gesellt sich zur formalen Übereinstimmung, die nicht leicht grösser gedacht werden kann, auch die gleiche geistige Temperatur, und da konnte es denn selbstverständlich nicht fehlen, dass man hier wiederum Niobe, und zwar nicht bloss, wie es angezeigt gewesen wäre, zum Vergleiche herbeizog. Auffällig verschieden ist zunächst nur die noch schlichtere Haaranordnung; sie passt sich offenbar den grösseren Dimensionen an, und wie gründlich diesen Rechnung getragen worden, lässt sich leicht bis ins Einzelne verfolgen; hat doch gerade die meisterhaft durchgeführte Steigerung einen Zug von Grösse in das reizvolle Motiv hineingebracht, der früher zu gelehrten Abwegen verleitete. Für uns macht gerade dieser Zug den Hauptwert des Kopfes aus, der überdies seiner trefflichen Arbeit, wie der an Intaktheit grenzenden Erhaltung wegen, weit

---

[1] Die einzige Abweichung lässt sich als Messfehler nachweisen. Michaelis giebt für die Grösse der Augen richtig 0,04 an, für die „distance of the inner corners of the eyes from each other 0,03". Nach alter wie neuer Bildhauerpraxis ist diese gleich einem „dritten Auge"; man kann das auch an der Abbildung nachprüfen. Über die genaue Dreiteilung des Gesichtes (für das untere Drittel steht bei Michaelis aus Versehen „length of chin") vergl. Cap. VI, S. 154. John Marshall, der meine Vermutung über die Zugehörigkeit des ihm genau bekannten bostoner Kopfes in Arles nachgeprüft hat, teilte mir seine Zustimmung freundlichst mit.

[2] Fröhner No. 163, abgeb. Bouillon III, 3, 7, Clarac VI, 1096/2793c. Das Hinterhaupt antik angestückt, nicht, wie der Vermerk auf dem Zettel angiebt, von einer anderen antiken Statue herrührend. Die Abbildung ist nach einem Abguss in der prager Universitäts-Sammlung hergestellt worden.

mehr Beachtung verdient, als ihm bisher zuteil ward. Auch hier lehrt die Zurichtung das Überbleibsel einer Gewandstatue erkennen, und glücklicherweise erlöst auch ihn wenigstens eine Wiederholung vom Isolierschemel. Es ist dies der gleichfalls auf den Namen Aphrodite getaufte Kolossalkopf aus Holkham Hall, dessen licht- und liebevoller Beschreibung Michaelis

Fig. 68. Frauenkopf im Louvre.

erwünschterweise eine Abbildung beigegeben hat.[1] Sie erspart uns lange Erörterungen. Die Übereinstimmung der Haltung, Formgebung und Stimmung ist ebenso genau, wie jene der von ihm verzeichneten Maasse. Er nennt den Kopf, dessen Antlitz gleich unversehrt erhalten ist, eine gute Kopie

[1] Michaelis, Anc. marb. No. 37 mit beigefügter Tafel.

eines Originales der besten Zeit, das er etwa auf halben Weg zwischen der Knidierin und der Aphrodite von Melos ansetzt, eine stilistische Bestimmung, die nur in anderer Form jenem Zusatz von Grösse gerecht wird, welcher den früheren die Namen Apollo und Phidias entlockte. Die analoge Büstenform diente einst auch hier demselben Zwecke. Eine prompte Ent-

Fig. 69. Athenakopf im Besitz von Dr. Pollak (en face)

scheidung der dringlichen Frage, welche der Zwillingsschwestern dem Originale näher steht, lässt die Michaelis'sche Publikation kaum zu, aber sehr erheblich kann die Differenz nicht sein. Vereint zeugen sie eindringlich von der einstigen Herrlichkeit des grössten der uns bekannten praxitelischen Kolossalwerke.[1]

[1] Während der Drucklegung findet sich noch eine dritte Replik, deren Nachweis ich einer glücklichen Beobachtung Arthur Mahlers verdanke. Es ist ein schlecht er-

Von den bisher vereinzelt gebliebenen Köpfen sei an erster Stelle eines erst jüngst zu Tage gekommenen gedacht, von dem wir füglich vermuten dürfen, ihn bekannt zu machen werde genügen, um seine Replikenreihe zu begründen. Es ist der Überrest einer Athenastatuette, in Falerona gefunden[1], derzeit im Besitze Dr. Pollaks, der mir in gewohnter

Fig. 70. Athenakopf im Besitz von Dr. Pollak (Profil).

Liebenswürdigkeit seine Veröffentlichung gestattet. An und für sich geringwertiger Arbeit, (H. 0,20) nimmt er den Betrachter sofort durch die überraschende

haltener Kolossalkopf des Museums von Terracina, abgeb. Blanchère, Terracina, Tf. III, S. 208 für „Feronia" erklärt. Mir liegt eine von befreundeter Seite überlassene Photographie vor.

[1] Sie hat wahrscheinlich zum Schmuck des Theaters daselbst gedient, über frühere Ausgrabungen daselbst Mon. d. Inst. III, Tf. 1 und 2, vergl. Annali 1839, S. 5ff.

Ähnlichkeit mit dem Typus der Knidierin gefangen, den er in der gleichen Richtung des oben behandelten variiert. Die Abbildung gestattet uns auch diesmal, die Einzelanalyse dem Leser zu überlassen. Auch hier kommt durch die stärkere Aufwärtswendung und eine schlichtere, knappere Formenbehandlung ein Zug von Grösse hinein, der diesmal in keiner Relation mit den Maassverhältnissen steht, aber das sinnliche Element in ein geistiges transponiert. So wenig wir bis jetzt von dieser grossen Schöpfung unseres Meisters wissen, dies wenige genügt, um sie als ebenbürtige seinem dichtenden Apoll zur Seite zu stellen; es genügt aber auch, um uns von den jüngsten, ziemlich freigebigen praxitelischen Zuteilungen von Athenastatuen zu befreien[1] und den mächtigen Einfluss zu erkennen, den seine geistige Vertiefung des Athenaideales auf die folgenden Meister, den des rospigliosischen Typus voran, geübt hat.

Ein Frauenkopf in Wörlitz, der den Fachkreisen erst jüngst durch die Veröffentlichung im „Einzelverkauf" (No. 402) bekannt wurde, trägt unverkennbar die Signatur unseres Meisters. Die begleitenden Worte Amelungs, „Praxitelisch auf der Stilstufe der Knidierin", erscheinen zutreffend, und es ist kaum nötig hinzuzufügen, dass wir auch zunächst auf Aphrodite raten würden. Der sehnsuchtsvolle Ausdruck der Augen, der sinnliche Mund und der zarte, über den edlen Zügen ausgebreitete Hauch von Träumerei berechtigt dazu. Doch wenn dem auch vielleicht anders sein mag, so haben wir immer noch Anlass genug, die oft bestaunte praxitelische Variationsfähigkeit aufs neue zu bestaunen.

Nur ein Wort über einen bisher bloss verzeichneten Mädchenkopf des dresdner Museums, der als unerfreuliche Arbeit die Augen des Beschauers gerade nicht auf sich zieht. Aber das kürzeste Verweilen genügt, um die geschwisterliche Ähnlichkeit mit der „Diana von Gabii" zu entdecken und damit eine Frage anzuregen, auf die uns die Antwort fehlt.

Näheres Eingehen würde wohl der berühmte Frauenkopf der Glyptothek No. 89 erfordern, dem vor kurzem Arndt eine frisch geschriebene Studie gewidmet hat,[2] und auch eine früher ausgesprochene Vermutung Helbigs,

---

[1] Furtwängler, Meisterwerke S. 556, Amelung, Basis des Praxiteles in Mantinea S. 16ff.

[2] Über einen Koratypus praxitelischer Zeit, Festschrift für Overbeck S. 96. Eine Bekräftigung seiner Vermutungen glaubt er in einer auf die Erwerbung des Kopfes bezüglichen Notiz in Urlichs „Beiträge zur Geschichte der Glyptothek" S. 21 erblicken zu müssen, wonach derselbe nicht aus Italien, wie man bisher glaubte, sondern aus Knidos stammt, und daran knüpft er nun weitere Kombinationen, die mittlerweile ihre verführerische Wirkung bereits geübt haben. Sehen wir uns einmal diese Notiz genauer an:

der Phryne in ihm zu sehen glaubte, scheint uns gleichfalls hierzu zu berechtigen. Aber von dem Komplex der hier aufgeworfenen Fragen bleibt für uns doch die centrale, ob er in einem näheren oder gar nächsten Verhältnisse zu unserem Meister stehe, und nur, wenn wir dieser mit grosser Zuversicht vertretenen Meinung beipflichten dürfen, erlangen wir das Recht, die umfangreiche Litteratur über ihn zu vermehren. Arndt ist vorsichtig genug, Praxiteles selbst aus dem Spiel zu lassen, er begnügt sich, auf seine Werkstatt oder die Hand eines seiner nächsten Schüler zu raten, indes, finden sich wirklich so überraschende Analogien der Formenbehandlung, dann begreift man eine solche Zurückhaltung kaum. Dort wo sie Arndt uns genauer aufzeigen will, in der Behandlung der Stirn und der Augen, scheint es weit leichter, Unterschiede zu bemerken. Zwischen dem steilen sphärischen Stirndreieck der Knidierin und dem hier leicht gewölbten Bogen ist wohl ebensowenig eine stilistische Verwandtschaft wie zwischen der plastisch bestimmten Bildung praxitelischer Augen und den malerisch ungleichen dieses Kopfes. Auf Grund seiner Frisur hat man ihn schon früher in die Diadochenzeit versetzen wollen, und wenn auch dieses Argument nicht strikte beweiskräftig und jene Bestimmung nicht allzu präzis klingt, er gehört einer anderen, jüngeren Richtung an, die mit der von Leochares angebahnten identisch zu sein scheint.[1]

Um die Stufe der technischen Behandlung darzulegen, vergleicht Arndt das reizende „Methe"köpfchen der Glyptothek und den Frauenkopf aus Kyzikos im dresdner Museum, an denen er ein weiteres Vordringen der malerischen Elemente aufzeigt, insbesondere wie sie im ersten Beispiele ältere Grundformen durchdringen und umgestalten.[2] So lebhaft man hier beistimmen darf, diese Beispiele lassen eine Verwendung zu, deren Spitze

---

1816.

„Hermaphrodit, stehende griechische Bildsäule von Chev. Rôcher [lies Roger] in Paris gekauft. Desgleichen: eine bekleidete römische männliche, $^1/_2$ Lebensgross; ein griechisches Brustbild der Venus und eine andere weibliche römische von Knidos (No. 89), endlich ein Bruchstück (Alles von Chevalier Rôcher, Roger)."

Die Jahreszahl und der angebliche Fundort stimmen recht schlecht. Ausgrabungen in Knidos um diese Zeit, das wäre ja sehr merkwürdig. Nun lesen wir in der Anmerkung: Die Worte „von Knidos" sind übergeschrieben, was Arndt etwas frei „als Fundort wird in besonderer Beischrift Knidos genannt" wiedergiebt. Es ist aber wohl sofort klar, dieses überschriebene „von Knidos" gehört zur Venus, denn dass No. 139 damals als Kopie nach der Knidierin gelten musste, ist einfach selbstverständlich. Man darf wohl vermuten, dass die alte Tradition, sie sei in Neapel gekauft, sich wohl einfach daraus erklären lässt, dass Roger sie dort gekauft habe.

[1] Das Nähere darüber im Schlusskapitel.

[2] a. a. O. S. 98, Anm. 1, dazu noch zu Einzelvkf. No. 232/33 u. 899/900.

sich gegen die entwickelte These, die sie stützen sollen, zu richten scheint. Mögen sie auch beträchtlich jünger sein, der praxitelische Charakter, der dort fehlt, wo er so eifrig gesucht ward, ist hier unverkennbar. Vom dresdner Kopf hat dies schon Treu überzeugend dargethan[1], und da man nur die Wahl hat, an einen unter Praxiteles' Einfluss stehenden Meister zu denken oder die spätere Umarbeitung eines praxitelischen Werkes anzunehmen, so wird man sich hier wohl lieber für die erstere Möglichkeit entscheiden. Anders liegen die Dinge bei der münchner „Methe". „Im Kontur der Formen ist dieser Kopf spröde, herb, knapp, auf älteres zurückweisend" (Arndt); man kann dies Ältere dort, wo sich der Meister unbeobachtet glaubt, noch deutlicher hervortreten sehen. Die nebensächlich behandelte Haarpartie am Hinterkopf mit dem Knoten lässt den bündigen Schluss auf ein Bronzebild zu, ihre Anordnung erinnert an den Sauroktonos, auch für die Bildung der Ohren wird man Analogien in der gleichen Richtung finden. Dies ältere bronzene Vorbild wird wohl praxitelische Züge getragen haben, wie wir dem feinen langgezogenen Profil, der charakteristischen Stirnbildung mancher Einzelheit glauben möchten. Das schlicht und doch zierlich und gefällig gelegte Kopftuch verleiht dem vom Reiz idealer Lieblichkeit durchwehten Köpfchen Porträtcharakter; vielleicht liegt jedoch gerade hierin die Tendenz der Umschöpfung.

So wollen wir denn den weiteren Versuchen, praxitelischen Elementen in den Frauenköpfen unserer Sammlungen nachzugehen, die uns vom Hundertsten ins Tausendste führen würden, entsagen und uns der dringenderen Aufgabe zuwenden, seinen drapierten Frauengestalten nachzuspüren. Ehe wir sie in Angriff nehmen, haben wir eine Schuld zu bekennen, die vielleicht zu den unverzeihlichen gehört; wir haben bisher mit keinem Worte eines wiedergewonnenen Werkes gedacht, das einst, in seinen jungen Jahren wie man uns versichert, seiner Werkstatt entstammte, vielleicht nach seinem eigenen Entwurf, den er wohl auch in den Stadien der Ausführung kontrolierte und korrigierte, freilich ohne verhindern zu können, dass das Ganze doch nicht recht praxitelisch geriet, aber immerhin gut genug, um mit seiner Hilfe seine Thespiaden, eine ganze Reihe seiner Göttinnen und noch so manches andere zurückzugewinnen. Wir sprechen von den drei Reliefs von Mantinea[2], die einst mit einem vierten, leider verlorenen, die

[1] Arch. Anz. 1894, S. 28, Revue arch. 1894, Tf. XVII, XVIII, S. 282 (Reinach).

[2] Wir verweisen für die folgenden Erörterungen auf Amelung, Die Basis des Praxiteles aus Mantinea, wozu man noch den Musenartikel von Bie in Roschers myth. Lex. vergleichen mag.

Basis seiner Gruppe der Leto mit ihren Kindern schmückte. Für den Thatbestand bürgt uns Pausanias, für die Autorschaft freilich nicht, aber da nun die Platten einst einem Originalwerk des Meisters eingefügt waren, liegt es doch nahe genug, mindestens an seine Mitwirkung zu denken, und darüber Auskunft zu geben, muss ihre eigene Sache sein. Eine Differenz in zeitlichem Sinne, die man anfangs zu spüren meinte, wird, wie man wohl nun allgemein zugiebt, kaum vorhanden sein; aber in künstlerischem Sinne bleibt sie doch bestehen, und ob sie sich so einfach erklärt, wie es jüngst versucht wurde, darf noch bezweifelt werden. Man sollte meinen, es hätte bloss der Wiederentdeckung des Chigischen Musenrelief bedurft, um diesen Weg ungangbar zu machen.[1] In ihm besitzen wir ein gleichzeitiges Werk desselben oder doch nahezu desselben Inhaltes von reinstem Attizismus, formal wie geistig praxitelisch bedingt. Und doch wird niemand hier an unseres Meisters Werkstätte denken. Wir möchten seinen Schöpfer unter jener anonymen Schar suchen, die uns die Familienbilder auf den Grabsteinen der Hagia Triada beschert hat; sind doch dieselben traulich innigen Weisen hier angeschlagen. Die Bewunderung, die er Praxiteles entgegenbrachte, ist seinem Werke unverkennbar aufgeprägt, aber der „Praxiteles" der Basis von Mantinea, den er möglicherweise ganz gut gekannt hat, wird ihm kaum imponiert haben, wenigstens konnte er etwas, was jenem völlig abging, komponieren, und das ist doch noch ein wenig mehr als — kompilieren. Acht von den neun Figuren der drei Platten scheinen sich auch nicht im geringsten um die anderen zu kümmern, nur eine macht einen schüchternen Versuch, der von ihrer Nachbarin schnöde zurückgewiesen wird, und diese Ausnahme erklärt sich so einfach. Die beiden betreffenden Schwestern sind Zwillinge, sie stammen von demselben Vorbild, und bei dem ersten Versuch, ein Vorbild zu variieren, erweist dieser „Praxiteles" seine Unfähigkeit. Begreiflich wird die seltsame „Komposition" nur durch die sich von selbst aufdringende Annahme, der Meister der Mantineabasis habe eine Anzahl statuarischer Typen zweckdienlich aneinandergereiht; aber dass diese Typenreihe mit Haut und Haar praxitelisch sein müsse, daran erlauben wir uns, zwar bescheiden, doch bestimmt zu zweifeln. Von der dritten Platte ist das Gegenteil mehr als wahrscheinlich, weder Apollo noch der Skythe noch Marsyas haben die leiseste Spur praxitelischen Gepräges. Das Vorbild des letzteren, der Marsyas des Myron, blickt deutlich durch die lustigste aller Verballhornungen, die

[1] Petersen, Röm. Mitth. VIII (1893), S. 62ff., Tf. 2, 3, Roscher, myth. Lexikon II, S. 3255.

sich dieses Meisterwerk gefallen lassen musste; ihre Wirkung verfehlt sie wohl einzig darum nicht, weil jenes überhaupt kaum zu Grunde zu richten war. Die Zumutung, hier an ein zufälliges Übereinstimmen zu glauben, müssen wir schlechterdings ablehnen; ein solcher Zufall wäre nur denkbar, wenn es sich nicht um Marsyas und nicht um ein Werk handelte, welches, wie uns die bekannte attische Vase beweist, von Anbeginn an die volle Aufmerksamkeit der Künstler auf sich zog. Die „mässige Figur des Skythen in absoluter Teilnahmslosigkeit" sieht, wenn wir uns den eingestemmten linken Arm wegdenken, direkt lysippisch aus, ohne ihn wäre die Ähnlichkeit mit einem bekannten lysippischen Hermestypus, von dem wir noch zu handeln haben werden, im breiten Stande, bewegten Oberkörper mit herabhängender Rechten kaum wegzuleugnen, aber der eingestemmte Arm hat diesen „Praxiteles" kaum weniger gestört, als er uns nun stört. Zweimal hat er ihn anlegen müssen und trotzdem ist er ihm missraten; das giebt zu denken.

Ebensowenig praxitelisches Gut scheint in der ersten Musenplatte zu stecken. Dass sie sich stilistisch von der zweiten bestimmt scheide, hat Hauser überzeugend auseinandergesetzt, und zugleich für die erste dieser drei Musen eine sehr interessante Doppelgängerin auf dem madrider Puteal nachgewiesen.[1] Auch aus dem Studium der betreffenden Partien der Monographie gewinnt man die Überzeugung, dass die Typengeschichte dieser Gestalten ins fünfte Jahrhundert zurückreicht, wenn sie auch zur Zeit der Basis in modernisierter Gestalt noch in Kurs waren. Aber warum Praxiteles diese Schultypen umgeformt haben soll, ist nicht recht einzusehen. Was wir sonst von seiner Art zu schaffen erfahren konnten, ist mit solchem Verfahren schlechterdings nicht zu vereinigen. Künstlerisch weit höher stehen die Figuren der zweiten Musenplatte, namentlich die ersten zwei Gestalten, deren praxitelische Abkunft gern geglaubt würde, glücklicherweise aber auch beweisbar und bewiesen sein dürfte. Davon noch später, zuvor noch ein Schlusswort zur Basis. Irgend eine direkte Mitwirkung des Meisters der Gruppe erscheint hier ausgeschlossen, somit entfällt auch seine Verantwortung. Wenn man an eine Schülerhand gedacht hat, so mag das vielleicht richtig sein, aber von seinem Geiste verrät uns dieser Schüler nichts, und die Annahme eines beliebigen Zeit- und Zunftgenossen mittlerer Güte hat ebensoviel für sich. Das mag uns befremden, aber weder Kolotes noch Mys und Parrhasios waren Phidiasschüler[2] und die Bau-

[1] Neu-attische Reliefs, S. 151.

[2] Von Kolotes hat dies die olympische Periegetentradition wohl behauptet, der

inschrift des epidaurischen Asklepiostempels lehrt uns gleichfalls ein ziemlich buntes Zusammenwirken verschiedener Meister.

Man hat die praxitelische Letogruppe in Mantinea in die Frühzeit des Meisters versetzt, indem man annahm, der eine Teil des Doppeltempels, den Alkamenes mit dem Kultbild versehen hatte, wäre an seiner Ergänzung durch den zweiten nur von den kriegerischen Ereignissen des Jahres 418 gehindert worden, die schliesslich zur Zerstörung Mantineas führten. Nach der Wiederaufrichtung infolge der Schlacht von Leuktra (Ol. 102.2 = 371) sei diese sobald als möglich ins Werk gesetzt worden. Man berief sich dabei

Fig. 71. Platte der Basis von Mantinea.

auf die Arbeiten Kephisodots und Damophons in Megalopolis und die des letzteren in Messene als künstlerische Folgen desselben Ereignisses. Der Leser weiss bereits, wie diese Stützen in sich zusammenbrachen, und wenn man trotzdem die ins Wanken gekommene Hypothese weiter führen will, so lässt sich dagegen nicht viel sagen und ebensowenig, wenn man die zweite praxitelische Göttergruppe Mantineas, die thronende Hera zwischen Athena und Hebe, eng an die erste anschliesst. Nach unseren chronologischen

es die heutige Fachgelehrsamkeit nachschreibt, während die antike sie geprüft und wertlos befunden hat. Was sie an deren Stelle setzte, müssen wir hinnehmen, ohne kühne Konjekturen daran zu knüpfen, ich meine damit zunächst meine eigenen.

Ansätzen befand sich Praxiteles um diese Zeit bereits in der Mitte der dreissiger Jahre, aber wir werden es doch vorziehen, die Basenreliefs dieser Hypothese nicht anzuvertrauen, falls es gelingen könnte, sie chronologisch auf eigene Füsse zu stellen. Die Muse mit den Flöten, deren Gewandbehandlung zum Ausgangspunkt fruchtbarer Untersuchungen geworden ist, hat eine ihrer schlagendsten Analogien in der Gestalt des Pyrrichistenchormeisters der attischen Atarbosbasis, welche den Archon Kephisodoros nennt.[1] Unglücklicherweise führt diesen Namen sowohl der Eponymos von Ol. 103,3 (366/5), wie der von Ol. 114,2 (323/2), was den Wert dieser Datierung bisher zu einem sehr ungefähren gemacht hat; aber die Entscheidung wird wohl für das ältere Datum fallen müssen, weil es ein Panathenäenjahr ist, und ein Siegesdenkmal mit drei Bronzestatuen für die Agone der kleinen Panathenäen doch viel zu anspruchsvoll wäre. Trotz der flüchtigen Ausführung reicht die Atarbosbasis wenigstens in einem Punkte noch sehr nahe an die von Mantinea heran, die Übereinstimmung im Mangel an Erfindung ist gross genug, um den Gedanken an die Identität des Meisters nahezulegen; sie fällt genau in das plinianische Akmedatum, und gerne würden wir jene für etwas jünger halten, aber wie dem auch sei, jedenfalls trägt der jugendliche Praxiteles, den man auf dieser Basis konstruiert hat, die hippokratischen Züge. Ihren Monographen wollen wir in seinen kühnen Entdeckungsfahrten nicht geleiten, aber unser Dank gebührt ihm auch, wenn wir andere Wege einschlagen, die er gewiesen hat. So glauben wir den ersten Platz bei Behandlung unseres Problems jener „Urania" des vatikanischen Musensaales einräumen zu müssen, die bei ihm allerdings nur eine Nebenrolle spielt, aber mit Recht als eine der lieblichsten Gestalten des Altertums bezeichnet und „wahrscheinlich eine Schöpfung desselben Künstlers" genannt wird.[2] Von der nicht abzuleugnenden Verwandtschaft mit der mantineaschen Muse mit den Flöten können wir freilich nicht ausgehen; dafür bietet sich uns eine nähere und beweiskräftigere, die mit der Aphrodite von Arles. Das übereinstimmende Motiv des über den vorgestreckten linken Unterarm herübergeworfenen Gewandendes, wie es sich eng an die Hüfte anschmiegt und von da in leichtem Flusse bis zu den Füssen herabgleitet, die bei gleicher Beinstellung vom rechten hin-

[1] Vergl. Robert v. Schneider, Jahrb. der Kunsts. d. allerh. Kaiserhauses 1894, S. 138, Anm. 1, zu der dort angeführten Litteratur noch C. I. A. II_3 1286. Die von Schneider hervorgehobene Übereinstimmung mit der wiener Kora vergrössert sich bei dem direkten Vergleich mit der Figur der Mantineabasis.

[2] a. a. O. S. 52f., Abb. 27, Enn. Q. Visconti, Mus. Pio Clementino I, Tf. 27, Helbig, Führer I, No. 275.

Fig. 72. „Urania" im Vatikan.

aufgehenden Faltenzüge und der obere Abschluss der Draperie durch einen quer aufwärts gerichteten, reich gefälteten Wulst, dessen oberes Ende

ein breiter Überfall überschneidet und verdeckt, verraten bestimmt dieselbe künstlerische Handschrift. Es ist eine überraschende Erscheinung, den ganzen Reichtum vollbekleideter Gestalt sich aus den paar Themen aufbauen zu sehen, die für die Drapierung der halbnackten genügt haben, sie offenbaren ihren hohen künstlerischen Gehalt durch diese expansive Fähigkeit, aber der Meister, der sie schuf, wird sich wohl auch darüber vollkommen klar gewesen sein, zumal er gerade im Variieren uns bereits genugsam Proben glänzendster Begabung geliefert hat. Wir dürfen demnach die praxitelische Urheberschaft dieser „Urania" mit voller Zuversicht annehmen, trotzdem leider das sicherste Zeugnis, der Kopf, für uns nicht mehr vorhanden ist.

Grössere Schwierigkeiten stehen einer zuverlässigen Deutung entgegen, denn so wenig wir die alte Viscontische gelten lassen können, werden wir uns mit der jüngsten, die sie Kore nennt, befreunden; die Argumente wären auch, würden sie vollkommen zutreffen, als aus Analogien der Gewandbehandlung abgeleitet, nicht beweiskräftig. Wir müssen versuchen, für die Haltung der Arme einen zureichenden Grund zu finden. Der Ergänzer hat bezüglich der Linken nicht viel mehr Freiheit gehabt, als ihr die Kugel zum Ersatz für das Verlorene zu geben, den fehlenden Unterarm der Rechten kann man sich auch leicht gehoben denken, doch in beiden möglichen Lagen giebt es eine Aktion, die beide Arme in eine einfache und befriedigende Verbindung setzt; wir lassen die Linke den Rocken halten und die Rechte die Spindel drehen[1], und würden damit ein berühmtes, lange gesuchtes Werk unseres Meisters, die Katagusa, wiedergewonnen haben. Aber damit kommen wir zu spät. Die Katagusa des Praxiteles, deren Bedeutung als Spinnerin uns Loeschcke gelehrt hat, ist bereits von diesem und Flasch in einer bekannten münchner Bronzestatue dieses Motives entdeckt worden.[2] Sehr stark fällt zu Gunsten dieser Annahme das Material in Betracht; das praxitelische Original war von Bronze, und auch der Nachweis einer Replik spricht für sie. Solch grossen Vorzügen steht jedoch ein schwerwiegender Nachteil gegenüber. Der stilistische Charakter der münchner Figur erscheint einer direkten und unmittelbaren Ableitung von Praxiteles nichts weniger als günstig, und gerade hierin liegt die starke Seite der vatikanischen

[1] Dass die Rechte nicht schlaff herabhing, wie der Ergänzer annahm, sondern im stumpfen Winkel eingebogen war, was die vorausgesetzte Aktion erfordert, beweisen sowohl die Ärmelfalten wie der Rest eines Stützenansatzes ziemlich in der Mitte des rechten Oberschenkels; letzterer bietet zugleich ein unverächtliches Indicium für den ursprünglichen Bronzecharakter dieser Schöpfung.

[2] Vergl. Amelung a. a. O. S. 51, Anm. 1.

Figur, die sich ohne Zweifel genau an ihr Original anschliesst. Ganz unmöglich wäre allerdings ein entfernter Zusammenhang zwischen beiden nicht, wie man am besten aus der Behandlung Amelungs auf S. 51 und 53 ersehen kann; und namentlich die Marmorreplik in Villa Borghese bringt die münchner Bronze der vatikanischen Figur einen Schritt näher, aber die Wahrscheinlichkeit, die endgültige Lösung des Katagusarätsels in dieser zu sehen, wächst mit der Grösse der Repliken- und Variantenreihe, die sich bereits deutlich zu formen beginnt und ein bisher übersehenes Zeugnis für ihre kunstgeschichtliche Bedeutung ablegt. Schon Visconti hat seine Benennung auf die allerdings moderne Inschrift eines übereinstimmenden Exemplares im Treppenhause des Konservatorenpalastes gegründet. Was wir anzufügen haben, ist fast zufällig zusammengerafft und kommt einzeln für sich kaum in Betracht.[1] In römischer Zeit ist auch diesem Typus ein Wiederaufleben durch seine Verwendbarkeit für das Frauenporträt zuteil geworden und die olympischen Ausgrabungen haben ihn uns in nicht weniger als vier Exemplaren beschert, von denen zwei die Künstlerinschrift athenischer Meister tragen, aber besonders erfreulich wirkt wohl keines derselben; die schlichte Schönheit weicht hier einer äusserlichen und kleinlichen Virtuosität.[2]

Noch sind wir nicht über die ersten Ansätze zu einer Geschichte der antiken Draperiefigur hinaus, und schon wird es immer deutlicher, dass unsere Katagusa den Mittelpunkt eines sich stetig erweiternden Kreises bildet. Zunächst steht ihr eine Gruppe von Gestalten, die mit der gleichen Grundanlage der Gewandung auch die der Stellung und Haltung vereinigen

[1] 1) Rom, Vatikan, Kandelabergallerie, abgeb. Clarac 542,8 R., Biondi i monumenti Amaranziani Tf. 33, vergl. Bernoulli, Röm. Iconographie II, S. 326.
2) Rom, Lateran, Benndorf-Schöne No. 213, abgeb. Garrucci, Mus. Lat. Tf. VII.
3) Rom, Pal. Altemps, abgeb. Clarac 576,4 R.
4) Rom, Coll. Mattei, abgeb. Clarac 594,2 R. („Marciane").
5) Rom, Vat. Garten, abgeb. Arndt-Amelung, Einzelvkf. No. 799, zur Hygieia variiert.
6) Paris, Jardin des Tuileries, abgeb. Clarac 179,4 R.
7) Eine dem Verfasser nur aus einem Mengs'schen Abguss des dresdner Albertinums bekannte Statuette, Hettner, Verz. der Gypsabgüsse[4] No. 399, als Muse restauriert. „Wahrscheinlich in England", Cavaccepi Racc. I, 58.

[2] 1) Statue des Eros, Olympia III, Tf. 53, 4, Löwy, Inschr. gr. Bildh. No. 333.
2) Statue des Eleusinios, Olympia III, Tf. 53, 5, Löwy No. 335.
3) Statue aus dem Heraion, Olympia III, Tf. 53, 6.
4) Statue aus der Exedra des Herodes Atticus, Tf. 58, 5.

In diese Reihe gehört auch die älteste Balbustochter (Mus. Borb. II, 40 = Clarac 567,4 R., Baumeister, Denkm. 1933) trotz ihrer im Gegensinne geordneten, reicheren Gewandung, vergl. Amelung a. a. O. S. 52, und ein Torso im röm. Kunsthandel (Simonetti), carrarischer Marmor, Höhe 1,42, von welchem mir eine Photographie vorliegt.

und sich bestimmt nur durch die geringe künstlerische Durchbildung des zur linken Schulter hinaufgehenden Faltenzuges, also des eigentlichen Hauptmotives, scheiden.[1] Interessanter aber ist die glänzende Weiterführung und Ausgestaltung dieses Motives in einer Reihe von Gestalten zu verfolgen, deren ebenbürtige Abstammung ausser Zweifel steht und auf die durch neue Arbeiten wie durch neue Funde immer reicheres Licht fällt, das ihre hohe Bedeutung schärfer hervorhebt. Erkannt ward dieselbe zuerst von Amelung, der in seinen „Florentiner Antiken" für eine Statue der Uffizien den wohl dokumentierten Nachweis ihres alten attischen Adels erbracht hat, doch hat auch R. v. Schneider in seiner trefflichen Besprechung der wiener Kore das Problem, welches seither von der Tagesordnung nicht abgesetzt wurde, wesentlich erweitert und gefördert. Wir nehmen unseren Ausgangspunkt von der wiener Figur, nicht bloss, weil sie das einzige Exemplar ist, welches seinen antiken Kopf sicher besitzt, sondern weil es auch so ziemlich die einfachste Gestalt der ganzen Reihe sein dürfte, und schliessen ihr die Gruppe der Nächstverwandten an.[2] Der Ergänzer, der sie zur Euterpe mit Flöten in den Händen umschuf, hat sich dem Meister der Basis von Mantinea kongenial erwiesen, der ganz den gleichen Prozess mit dem Originale vornahm, welches wir durch eine Anzahl meist eleusinischer Votivreliefs als hochberühmte Korestatue kennen gelernt

---

[1] 1) Louvre, abgeb. Clarac 158,6 R.
2) Louvre, abgeb. Clarac 172,1 R.
3) Ince-Blundell-hall, Michaelis, Anc. marb. No. 4, abgeb. Clarac 206,6 R.
4) Stockholm, Lagrelius No. 6, Clarac 263,4 R.
5) Kapitol, abgeb. Clarac 266,4 R.
6) Vatikan, Gall. Chiar., abgeb. Clarac 277,5 R.
7) Rom, Palazzo Lancelotti, Matz-Duhn 1483.

Die Beschreibung von Matz-Duhn No. 1480, P. Valentini, und 1482, P. Carpegna, lässt die Frage offen, ob diese Exemplare nicht vielleicht zur folgenden Variation des Koratypus gehören.

[2] 1) Wien, Clarac 263,3 R., Sacken, Die ant. Skulpt. des k. k. Münz- u. Antikencabinets Tf. VII, R. v. Schneider, Jahrb. der Kunsts. d. all. Kaiserh. 1894, Tf. X, XI, S. 135ff., und Album, Tf. 5, S. 2f.
2) Florenz, Uffizien, Dütschke III, No. 118, Amelung, Florent. Antiken S. 33.
3) Vatikan, Gall. delle statue No. 400, Clarac 265,3 R.
4) Berlin, Ant. Skulpt. No. 379 (mit älteren Restaurationen Cavaceppi, Racc. I, 58 = Clarac 590,1 R.).
5) Petersburg, Eremitage, Guédéonow No. 157 = d'Escamps Marbres Campana Tf. 2, vergl. Amelung a. a. O. S. 35, Anm. 2.
6) Einst bei Vescovali, Rom, abgeb. Clarac 276,6 R.
7) Einst Coll. Mattei, Rom, abgeb. Clarac 210,6 R.
8) Rom, Palazzo Piombino, Matz-Duhn I, 1479.

Fig. 73. Korastatue in Wien.

haben.[1] Ob jede einzelne der durch unsere Aufzählung keineswegs erschöpften Reihe diese ursprüngliche Bedeutung gewahrt habe, darf als fraglich gelten, aber der ganz ungewöhnliche Erfolg, den diese Koraschöpfung gehabt hat, zeigt sich nicht zum mindesten darin, dass sie auch auf die Typik der Demeterbildung in entscheidender Weise zurückgewirkt hat. Die matronale Gestalt hüllt sich in denselben langen Mantel, der die gleichen Falten wirft, zur gleich drapierten Schärpe umbiegt, in welche nur der leicht gehobene und gebogene rechte Arm mit einbezogen wird, dessen Hand die Fackel, während die gesenkte Linke das Ährenbündel hält. Das Haupt umgiebt ein Schleier.[2] Wenn der Torso aus Eleusis seinen Ursprung, der aus Karystos die stilistische Annäherung auf das Deutlichste zeigt, so mag die pariser Bronze uns vielleicht doch authentischen Aufschluss über das Material bieten, zumal sie darin durch den schwarzen Marmor des florentiner Exemplares auf das Wirksamste unterstützt wird.

Eine zweite Variation dieses Koretypus hat gleichfalls eine nachhaltige Wirkung ausgeübt. Sie scheidet sich durch die Senkung des rechten Armes, womit sie sich eigentlich dem Urbild des „Katagusatypus" wieder anschliesst, aber die bis ins Raffinierte gesteigerte Behandlung der Draperie lässt sie wesentlich jünger erscheinen.[3] Eine sichere Deutung ist hier

[1] Den zuletzt von R. v. Schneider a. a. O. S. 139 zusammengestellten Exemplaren ist als besonders wichtiges jetzt das eleusinische Votivrelief, Aussendung des Triptolemos, Ath. Mitth. Bd. XX, Tf. VI, hinzuzufügen, dessen wir noch anlässlich der „Eubuleusfrage" zu erwähnen haben werden.

[2] 1) Eleusis Museum No. 72 (Statuette). Ich verdanke eine Photographie der Güte Wolters.
2) Neapel, abgeb. Clarac 204,6 R.
3) Wiltonhouse, Michaelis, Anc. marb. No. 158a, abgeb. Clarac 281,6 R.
4) Rom, Pal. Doria, Matz-Duhn I, No. 609, abgeb. Clarac 213,1 R., Overbeck, Kunstmyth. Atlas Tf. XIV, 24 (Statuette, rest. Torso).
5) Rom, Pal. Barberini, Matz-Duhn I, No. 610 (Statuette).
6) Athen, Nationalmuseum, Torso aus Karystos, Wolters bei Lepsius, Marmorstudien No. 140, abgeb. Le Bas-Reinach, Mon. fig. Tf. 26, Arndt-Amelung, Einzelvkf. No. 716.
7) Florenz, Uffizien, Dütschke III, No. 213, abgeb. Arndt-Amelung, Einzelvkf. No. 357. Gewand aus schwarzem Marmor, Kopf und Extremitäten aus weissem; falsch ergänzt.

Bronze.

Paris, Cab. d. méd, Babelon-Blanchet No. 79.

Von den nahe verwandten Gestalten, vergl. v. Schneider a. a. O. S. 141 mit Anm. 1, ist besonders die im Temenos der knidischen Demeter gefundene Marmorstatuette des British Museum, abgeb. Newton, Disc. at Cnidos Tf. 57, Overbeck, Atlas zur Kunstmythologie Tf. XV, 28, hervorzuheben.

[3] 1) Paris, Fröhner 44, abgeb. Visconti, Opere varie IV, Tf. 36, Clarac 167,4 R.
2) Abgeb. Guattani an. 1788 = Clarac 208,4 R.
3) Genf, Samml. Duval, einst Rom, Palazzo Valentini, Matz-Duhn I, 1481, abgeb. Arch. Anz. X (1895), S. 51 (v. Duhn).

nicht zu geben; wäre der Kopf des pariser Exemplares fraglos zugehörig, sein Diadem würde uns auf die Götter-Königin hinweisen, während die auffallende Ähnlichkeit mit der Aphrodite von Capua und dem Caetanischen Kopfe für die stilistische Untersuchung wegweisend wäre.[1] Auch ihr war, wie die Statue der rhamnusischen Nemesispriesterin beweist, ein Fortleben im späten Damenporträt beschieden.

Der Demetertypus hat einen neuen Schössling getrieben, den wir zunächst fast ausschliesslich von dem gleichen Gebiet her kennen. Man empfand seine monumentale Haltung zu schwer, und, um ein wenig Bewegung hineinzubringen, liess man die Göttin das linke Bein und den linken Arm ein wenig einbiegen, die Hand fasste dann, ohne das Ährenbündel zu lassen, den durch diese Bewegung höher gezogenen Mantelsaum, der nun unten in einem zur Schärpe oben korrespondierenden Zuge verläuft. Besonders erfreulich wirkt diese Variation zunächst kaum; für das einfach Grosse, worin der Zauber jener Erscheinung ruht, entschädigt der Reichtum an Falten nicht, aber vom Standpunkt des Schönheitskultes wird man ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung nicht gerecht, sie offenbart, indem sie das alte Drapierungssystem zerstört, bereits die Keime des neuen. Hatte der frühere Demetertypus den erhobenen Arm zur Regierung des Gewandzuges verwenden gelehrt, so brachte der jüngere den gesenkten zu gleicher Wirkung; zunächst agierten freilich beide getrennt, aber das Problem, sie zu verbinden, war hiermit gestellt und verlangte gebieterisch seine Lösung. Die Rechte musste die Fackel aufgeben und nähert sich, wie unter dem Einfluss der männlichen Draperiefigur, der Brust, und die Schärpe ging nun vertikal, statt horizontal, quer über den Leib, wie um den Zug des Schleiers fortzusetzen; zum formalen Motiv hatte sich von selbst ein geistiges hinzugefunden.[2] Die Demeter Albani und mit

4) Vatikan, Gall. Chiaramonti, abgeb. Clarac 275,8 R.

5) Einst bei Campana, aus Cumä, abgeb. d'Escamps, Marb. Campana Tf. 86.

6) Rom, Kunsthandel (Statuette), zur Hygieia umgestaltet, abgeb. Arndt-Amelung, Einzelvkf. No. 817.

7) Athen, Nationalmuseum, Kavvadias No. 232, aus Rhamnus, Porträt der Priesterin Aristonoe, abgeb. Eph. arch. 1891, Tf. 5.

Über die Zugehörigkeit von Matz-Duhn I, 1480 u. 1482 siehe oben.

[1] Nach einem Gips der münchner Akad. d. bild. Künste von Arndt im Einzelvkf. No. 875/6 als unbekannter Herkunft und „ausgeprägt praxitelischem Kunstcharakter" veröffentlicht.

[2] 1) Aus Tunis, einst im Besitze des Generals Kérédin, abgeb. Overbeck, Atlas, Tf. XIV, 23.

2) Tunis, Musée Alaoui, Salle de la Mosaique, der rechte Arm samt der zugehörigen Gewandpartie fehlt.

3) Petersburg, Guédéonow 198, abgeb. d'Escamps, Marbres Campana 106.

4) Dresden, Clarac 205,6 R., Becker, Augusteum Tf. 149.

ihr manch andere Gestalt unserer Museen bewahrt noch im Ährenbündel das Ursprungszeugnis wie ein Wahrzeichen jenes Umschöpfungsprozesses, dem wir, um gleich das Gefeierteste zu nennen, die dresdner Herkulanenserin verdanken und mit ihr so viele gleicher Bewunderung würdige Meisterwerke. Die geniale That hat mit einem Male ein gewaltiges Gebiet erschlossen, dessen Ausbeutung bis ans Ende der schöpferischen Kraft der antiken Kunst währte. Eine fast unübersehbare Menge von Bildwerken zeigen uns in ungezählten Variationen immer neu entdeckte Schönheiten des Überschneidungsprinzips, denen ins Einzelne nachzugehen nicht unseres Amtes ist. Unsere Skizze des Entwickelungsganges bezweckt nichts weiter, als den fundamentalen Unterschied der beiden Draperiesysteme möglichst klar zu legen, der sich allem Anschein nach bis auf das Material erstreckt. Das ältere entspricht den Bedingungen des Marmorstiles, während das jüngere, wie von kundiger Seite (Flasch) bemerkt wurde, Bronzecharakter verrät. Beide gleichzeitig mit Praxiteles in gleich nahe Verbindung bringen zu wollen, darauf werden wir in der Erkenntnis verzichten müssen, dass wir nun hier einmal zwei grosse Meisternamen brauchen. Vermuten möchten wir, der zweite habe Lysippos gelautet, und zwar darum, weil uns die neue und siegreiche plastische Raumanschauung in anderer, aber kaum verkennbarer Form am Apoxyomenos nnd Bogenspanner begegnet.[1]

Doch wir lenken nun zu unserer eigentlichen Aufgabe, der Betrachtung jenes Koretypus, zurück, dessen Ansprüche an den Namen unseres Meisters wir genauer zu untersuchen haben. Erhoben wurde er zunächst auf Grund der erwähnten Übereinstimmung mit der flötenhaltenden Muse der mantineischen Basis, doch glauben wir ihr zwei wirksamere Paten zur Seite stellen zu können, die vatikanische „Katagusa“ und die Aphrodite von Arles. Die engen Beziehungen zur ersteren haben wir bereits berührt. Es ist nun die unabweisbare Konsequenz gezogen, die Schärpe über beide Brüste hinwegzuführen, wodurch sie einer breiteren und reicheren Entwicklung fähig ward. Das sehen wir gleich an der einfachsten Gestalt der ganzen Reihe, der wiener Kore. Aber merkwürdigerweise, fast alle übrigen,

---

5) München 233, abgeb. Clarac 582,5 R.

6) Florenz, Poggio Imperiale, Dütschke II, 92, abgeb. Einzelvkf. No. 294.

Vergl. noch Matz-Duhn No. 612, nahverwandt Villa Borghese, Clarac 208,7 R., und die Rundfigur aus Chalcedon, Berlin, Furtwängler, Beschr. d. gesch. Steine No. 11363, ferner Kapitol, Clarac 449,3 R.

[1] Zu wesentlich anderen Resultaten über den Ursprung des Typus der „Herkulanenserin“ gelangen Flasch in Baumeisters Denk. d. kl. Alterth. S. 1104, 00, und Amelung a. a. O. S. 25 ff.

selbst bis auf die, einer späteren Stufe angehörenden Exemplare, mit ihnen die Votivreliefs wie das mantineasche, lassen die ursprüngliche Richtung der Schärpe innerhalb der jetzigen in wechselnder Deutlichkeit hervortreten, so dass sie sich förmlich aus zwei in entgegengesetztem Sinne laufenden und sich kreuzenden Stücken zusammenzusetzen scheint. Wir werden damit zur Frage gedrängt, ob die wiener Figur dem Originale wirklich zunächst stehe, die wir wegen des Kopftypus als geradezu dringlich bezeichnen müssen, denn im Falle der Bejahung wäre dessen direkte Zuteilung an unseren Meister bestimmt zu verneinen.[1] Seinen beherrschenden Einfluss zeigen wohl auch die Züge dieses Antlitzes, aber in einer Auffassung, die deutlich eine andere Eigenart verrät. Und völlig die Frisur, „die in ihrer malerischen Wirkung nur wenig dem sogenannten Krobylos der hellenistischen und römischen Skulpturen nachsteht, weicht allerdings beträchtlich ab von dem schlicht der Schädelform sich anschmiegendem Haare echt praxitelischer Gebilde“ (v. Schneider). Während das neugefundene Votivrelief aus Eleusis sich dieser älteren Weise zu nähern scheint, kehrt auf dem piräischen die gleiche Haartracht, noch durch eine bekrönende Schleife gesteigert, wieder.

Wir haben schon früher im Sauroktonoskapitel, anlässlich des Apollo mit der Gans, den Kopftypus der wiener Kora im Zusammenhang mit Werken der praxitelischen Schule gesehen. Den beiden dort genannten haben wir nun ein drittes anzuschliessen, von welchem mir gegenwärtig bloss eine der Güte von E. P. Warren verdankte Photographie vorliegt, die seine hervorragende künstlerische Bedeutung ausser Zweifel stellt. Es ist ein im Schreiten stark vorgebeugter Jüngling, wie wenn seine gesenkten Arme eine schwere Last zu tragen hätten, dessen nach aufwärts gewendetes Haupt im Antlitz wie in der Haartracht die allernächste Verwandtschaft mit dem der Kora zeigt. So rätselhaft vorläufig uns noch sein Thun bleibt, unverkennbar ist es die Schöpfung eines grossen Künstlers. Und wenn auch diese keinen derzeit nachweisbaren thematischen Anschluss an ein praxitelisches Werk findet, die nahen Beziehungen seiner Brüder wie seiner Schwester zu solchen genügen, um in dem Schöpfer dieser den Erben unseres Meisters dringend vermuten zu lassen. Wir befinden uns demnach bezüglich der Meisterfrage in ziemlicher Übereinstimmung mit unseren Vorgängern. Von dem Originale der florentiner Kora vermutet Amelung den Schöpfer „nicht in Praxiteles selbst oder einem Zeitgenossen, sondern

[1] Eine Kopie desselben scheint der bei Le Bas-Reinach, Tf. 143, 3, aus Smyrna stammende, damals in der Sammlung Fournier in Konstantinopel befindliche Kopf zu sein.

in einem Schüler desselben, der dieses Motiv vom Meister überkommen und selbständig weitergebildet hat," von dem der wiener bemerkt ihr Herausgeber: „Ob das Original von Praxiteles oder einem seiner unmittelbaren Nachfolger geschaffen wurde, ist schwerlich zu entscheiden. Es wäre nur als spätes Werk des Künstlers denkbar." Indes die endgültige Entscheidung, die uns wohl erst der Kopftypus der ersteren bringen wird, hängt auf das engste mit der Frage der Priorität zusammen. Das Replikenverzeichnis spricht verständlich zu Gunsten des florentiner Typus, seine breite und reiche Behandlung gehört zur vollen Belebung des Draperiewurfes und wenn eine weitere Steigerung dem späteren Geschmacke entsprach, dann ist doch auch ein Versuch in entgegengesetzter Richtung als gleichzeitig wie als gleichwertig begreiflich. So dürfen wir vielleicht hoffen, nach jenem Funde werde der Katalog unseres Meisters ein herrliches Werk mehr, und der jener dermalen grassierenden Vorstufentheorie, welche die Kunstwerke ratenweise entstehen zu lassen liebt, ein Opfer weniger zählen.

Auf einigen der früher zitierten Reliefs sehen wir unsere praxitelische Kore mit der sitzenden Demeter zu einer Gruppe vereinigt. Es hat nicht erst dieses Hinweises bedurft, um die londoner Demeter von Knidos mit ihr in Zusammenhang zu bringen, die Zugehörigkeit zu dieser Mutter kündigt sich durch den gleichen Mantelwurf vernehmlich an. Die knidische Demeter[1] ist das Originalwerk eines der grossen Künstler des vierten Jahrhunderts, die nach Plinius' summarischem Bericht (35.20) die aufblühende Stadt damals mit Marmorstatuen reich geschmückt haben. Ihnen ward beschieden neben der praxitelischen Aphrodite vergessen zu werden, was man zur besonderen Ehre jener sogar ausdrücklich bescheinigt hat. Als einzig Gerettete giebt sie uns von jener Glanzzeit authentische Kunde; sie zählt mit Recht zu dem Herrlichsten, was uns von hellenischer Kunst geblieben ist. In den Resten ihres eigenen Heiligtums, das sie mit ihrer Tochter teilte, am Fusse der Akropolis von Knidos gefunden, umgeben von Inschriften und Votiven der Gläubigen, bedurfte sie der Kunst der Exegeten nicht.[2] Die Göttin thront auf einem kissenbelegten, einfach ornamentierten Marmorsitz ohne Lehne, den Leib umhüllt ein stoff- und faltenreicher Mantel, unter dem das feine Linnen des Untergewandes nur

[1] Zu der bei Friederichs-Wolters No. 1275 verzeichneten Litteratur, (die Brunnsche Abhandlung ist jetzt wieder abgedruckt, Gr. Götterideale S. 42ff.), ist seither noch die Abbildung in Brunn-Bruckmann, Denkm. gr. u. röm. Sk. Tf. 65, und Collignon, Hist. d. sculpt. gr. II, S. 362, Tf. VII, hinzuzufügen.

[2] Die Inschriften Anc. gr. insc in the British Museum IV, Sect. I, S. 181ff., No. 802—815.

Fig. 74. Demeter von Knidos im British Museum.

wenig hervorlugt. Er ist als Schleier über den Kopf gezogen und der rechte bis zum Ellbogen erhaltene Arm hat ebenso in seiner Schleife ge-

steckt, wie wir das früher an dem durch den Torso von Karystos und die ihm folgenden repräsentierten Demetertypus sahen. Wir dürfen demnach vermuten, die Rechte habe das Skeptron gehalten, während die gesenkte Linke wohl am Gewande aufliegend ruhte. Beide Unterarme waren angestückt, ebenso der glücklicherweise wiedergefundene, aus leuchtendem parischen Marmor gearbeitete Kopf, während der Marmorblock, aus dem die Gestalt mit dem Thron gemeisselt wurde, schieferig und von grauem Tone ist. Daran brauchte dem Meister wie seinem Publikum wenig zu liegen, da die Farbe ihn ganz überzog, aber heute, wo sie spurlos verschwunden ist, haben wir, dank dieser Differenz der Tonwerte, doch die volle Ahnung der ursprünglichen Wirkung. Aus dunkler Gewandwolke hebt sich auf fein doch kräftig gebautem Halse der sonnige Kopf mit leichter Wendung zur Linken aufwärtsblickend; den Ausdruck seines zarten Seelenlebens steigert sie zum Madonnenhaften.

Neben so manchem begeisterten Erklärer hat dieser Kopf in Heinrich von Brunn auch einen begeisternden gefunden, aber wir dürfen doch verzichten, die Dämonen der See herauf zu beschwören, uns das Rätsel seines Wesens zu lösen. Das Wort „praxitelisch", das so oft vor ihm gesprochen ward, genügt; alle seine geistigen, alle formalen Elemente setzt es ins helle Licht. Das träumerische Sinnen und Sehnen der jugendlichen Gestalten unseres Meisters kehrt hier wieder im seelenvollen Blick, in der Wendung des Hauptes, nicht etwa vom Künstler differenziert, in Rücksicht auf das besondere Objekt; die mütterlich-erhabene Erscheinung überlässt diesen Prozess dem Beschauer, der ihn mit unbewusster Sicherheit vollzieht. Die Züge dieses Antlitzes, vom Kinngrübchen bis zum hohen, von schlichtanliegenden Haarmassen umgebenen Stirndreieck erinnern an die Knidierin, an die Artemis von Larnaka, aber ihre Jugendfrische ist reiferer Schönheit gewichen, die höchsten Punkte des Knochengerüstes treten unter dem blühenden Fleische bestimmter hervor, die Glätte der Stirnfläche ist geschwunden, die leise Anschwellung des Muskels bewirkt zarte Schattenwirkungen. Die Gesamtbehandlung, voll warmer malerischer Empfindung, die doch die Grenzen plastischer Bestimmtheit nirgends durchbricht, dabei von absoluter technischer Vollendung, zwingt uns fast die Hand unseres Meisters zu vermuten. Wie das Material des Gewandes, so ist auch seine Ausführung, die wohl einer tüchtig geschulten jüngeren Kraft anvertraut war, erheblich geringer. Arbeitsteilung dieser Art ging in der antiken Kunst noch ein gutes Stück weiter als in der von heute, hier war sie in der Natur der Aufgabe gelegen, einheitlich bleibt aber selbstverständlich

der Entwurf, dem wir die geistreiche, diesem Sitzbild trefflich angepasste Modifikation des uns bekannten Draperiemotives verdanken. So ist es denn kein Wunder, wenn wir unter den Votiven, die den Ausgrabungen des knidischen Heiligtums entstammen, auch einen direkten Vertreter desselben aufzählen konnten. Die Inschriften und gewisse Fundumstände machen es geradezu wahrscheinlich, dass unsere Demeter nicht nach den Forderungen der Kunstmythologen vereinsamt als mater dolorosa, sondern im trauten Verein mit ihrer Tochter, vielleicht auch deren Gemahl stand. Es werden noch andere Götter, namentlich wie allgemein, in der Verbindung mit beiden genannt, aber für uns kommt doch bloss Kore in Betracht. Ohne uns in müssige Hypothesen über das vermutliche Aussehen der zu vermutenden Statuen einzulassen, dürfen wir die Behauptung wagen, die eleusinische Kore und die knidische Demeter verhalten sich fast wie zwei getrennte Hälften, jede ergänzt unser Wissen von der anderen. An der ersten haben wir das praxitelische Draperieproblem kennen gelernt, ohne die Bürgschaft des praxitelischen Kopftypus erlangen zu können, der an der zweiten längst erkannt war, ehe man daran denken durfte, ihre Gewandung für die Meisterfrage zu verwerten. Gegensätzlich verhalten sich beide nur in einem Punkte: während uns vom Ruhme der Tochter die lange Reihe von Repliken und Reminiscenzen Kunde giebt, haben wir hier nichts weniger aber auch nichts mehr als das Original. Demeter teilt dies Geschick mit dem olympischen Hermes, und es werden wohl die gleichen Ursachen sein, die dieselbe Wirkung hervorriefen; ein Übriges that allerdings noch der eifersüchtig bewachte Ruhm der benachbarten Aphrodite. Uns würde ein wesentlicher Zug mehr zum Bilde unseres Meisters fehlen, hätten wir von seinen Verkörperungen eleusinischer Gottheiten nichts als die plinianischen Nachrichten über die Marmorgruppe in den servilianischen Gärten und die bronzene vom Raub Persephonens nebst der uns demnächst beschäftigenden Inschrift *Εὐβουλεὺς Πραξιτέλους*. Freilich würden wir auch dann kaum fragen, ob unser Meister der Mystenweihe von Eleusis teilhaftig ward, nach der es ein athenisches Künstlerherz verlangen musste; nun aber spricht aus den Zügen dieses antiken Madonnenantlitzes ein Glaubensbekenntnis zu uns, dessen beseeligende Kraft die Macht der Zeiten überwindend in unserem Herzen wiederhallt.

Die knidische Demeter hat uns das erste Beispiel der Wiedervereinigung eines praxitelischen Frauenkopfes mit einem praxitelischen Draperietorso geboten. Einen weiteren Fortschritt auf diesem Wege haben wir, seltsam genug, einem Bildwerk zu verdanken, welches sich uns so recht im

Gegensatz zu dem an alter Stelle neuerstandenen herrlichen Originalwerk, als fast unbeachtete und derzeit verschollene Replik nur im Abguss präsentiert. Wir haben seiner bereits als Nr. 7 in dem der Behandlung des Katagusaproblems beigegebenen Replikenverzeichnisse erwähnt. Die Bruchlinie des Halses lässt sich an ihm noch in voller Genauigkeit erkennen, und darnach möchte man sich für die ursprüngliche Zugehörigkeit des Kopfes zur Statuette entscheiden. In dieser starken Verkleinerung zeigt derselbe trotz der das Hinterhaupt umschliessenden Haube eine höchst auffallende Verwandtschaft mit dem Paris-Holkhamer Kolossalkopfe wie eine weitere Bürgschaft seines Anspruches. So wird denn für die endgültige Lösung des Katagusaproblems die Wiederentdeckung dieser Statuette vielleicht von besonderer Bedeutung sein, aber eine überlebensgrosse Spinnerin, mit der wir wenig anzufangen wüssten, wird sie uns kaum bescheren, zumal sie bereits jetzt den rechten Weg weist, jenen herrlichen Kolossalkopftypus seiner echten Besitzerin zu erstatten. Durch die Verkleinerung hat sie die Mission übernommen, uns jene früher (S. 313, Anm. 1) zögernd für die Stephanusa unseres Meisters in Anspruch genommene lyoner Bronze zur rechten Zeit wieder in Erinnerung zu bringen. Haben wir dort die physiognomische Ähnlichkeit mit der Knidierin betont, so überrascht uns jetzt die völlige Identität in den Zügen, Haaranordnung (die Locken sind Kopistenzusätze wie so oft) und in der Haltung mit der grössten ihrer Schwestern. Den Hauch der Monumentalität, der über der schlichten Gewandanordnung jener Nike liegt, wird uns nun ganz verständlich. Als Riesenbild der Siegesgöttin steht die eherne Stephanusa unseres Meisters in greifbarer Deutlichkeit vor uns.

VIERZEHNTES KAPITEL.

HERMES.

Als im Jahre 1875 das neugeeinte Deutsche Reich in Vollstreckung des Winckelmannschen Testamentes die Ausgrabung Olympias unternahm, da durchbrauste ein Sturm von Begeisterung die Lande, dem die herbe Enttäuschung fast unmittelbar auf dem Fusse folgte. Die würdige Fortsetzung der Elgin marbles, von der alle Welt träumte, boten die Giebelgruppen des Zeustempels nun einmal nicht, und was sie dem Fachmann wirklich boten, das kümmerte Grosspublikum begreiflicherweise herzlich wenig. Das öffentliche Interesse sank rasch fast bis zum Gefrierpunkte. Da kam gerade im Augenblicke der tiefsten Depression ein Ereignis, das alle Träume übertrumpfte, der Fund des Hermes. Sein Empfang war nicht geradezu überschwänglich, spricht doch aus all den heute glücklich vergessenen, mitunter recht seltsamen Einfällen des ersten Augenblickes nur das unfreiwillige Geständnis, wie völlig unvorbereitet er seine Entdecker traf, aber er war nun einmal da, und alles weitere fand sich von selbst.

Sein Triumphzug war ohnegleichen. Vor allem hat die vorzügliche Erhaltung die Wege geebnet, denn ob auch der rechte vorgestreckte Oberarm wie die Unterschenkel fehlen, er repräsentiert sich als Kniestück immerhin wirksam, und die völlige Unversehrtheit der Oberfläche des Leibes wie des Antlitzes — man hat sie mit Recht eine fast beispiellose genannt — gestattet ein unverkümmertes Geniessen, das wir nirgends dankbarer empfinden könnten als gerade vor diesem Werk. Von dem Preis, den wir dafür zu entrichten hatten — es war vor allem der hochgehobene rechte Arm, dann aber auch der Oberkörper des Bacchuskindes, die als Stossballen wirkten — haben wir glücklicherweise wenigstens genau das zurückbekommen, was uns keine Restauratorengeschicklichkeit auch nur annähernd hätte ersetzen können. Der Kopf des Kindes fand sich freilich erst fast drei Jahre später weit ab vom Schauplatz des grossen Ereignisses, wo sich nachträglich noch der Fuss

des Gottes fand und Dörpfelds Scharfblick aus zerstreuten Fragmenten die Basis der Gruppe wieder herstellen konnte. Der Grundblock dieser Basis stand bei der Aufdeckung des Heraions noch an seiner alten Stelle rechts vom Eingang im Intercolumnium zwischen der zweiten und dritten Innen-

Fig. 75. Silen mit Bacchuskind. Terrakotta des British Museum.

säule, „vor diesem lag der Hermes, in zahllose Ziegelfragmente fest eingebettet, auf dem Gesicht“, dicht neben ihm der im Sturz abgetrennte, gewandbedeckte Stamm mit seinem linken Vorderarm und einem Rest des von diesem getragenen Kindes. Später kam an der gleichen Stelle auch das anpassende Stück des rechten Oberarmes zum Vorschein.

Es ist von zuständiger Seite auseinandergesetzt worden, was sich aus diesen Fundthatsachen erschliessen lässt, und wie die vereinzelte Rettung dieses einen Werkes aus dem reichen Schatze von Kunstwerken, welche das Heraion nach Pausanias' Aufzählung einst barg, vor sich gegangen sein mag.[1] Von fundamentaler Wichtigkeit bleibt für uns das Zeugnis des Periegeten, welches uns die Künstlerinschrift ersetzt, freilich auch kein Wort mehr hinzufügt, als zur Identifizierung vonnöten war. Es ist das einzige, und wenn nun die gebotene Durchforschung unseres monumentalen Materials auch reich an interessanten Ergebnissen war, die Replikensuche blieb bisher erfolglos. Man hat daraus vielfach den Schluss gezogen, es wäre uns im Hermes nicht gerade die beste Probe praxitelischen Schaffens erhalten. Wir werden dessen Berechtigung noch zu prüfen haben, vorab möchten wir jedoch die Bemerkung nicht unterdrücken, dass diese Probe für uns, die wir in der Eirene seines Vaters, und wie wir vorausgreifend erwähnen wollen, wahrscheinlich auch im Symplegma seines Sohnes den richtigen Rahmen gerade für dieses Bild längst besassen, mit einer Weisheit ausgesucht wurde, vor der wir uns tief zu verneigen haben. Und wenn wir seither nichts so sehr zu wünschen hatten, als jenen bronzenen „Mercurius liberum patrem in infantia nutriens" des Schöpfers der Eirene ins monumentale Leben zurückrufen zu können, so hat es jetzt fast den Anschein, als ob das Wünschen noch etwas helfen würde.

Der Fund des Hermes war vom ersten Augenblick an mehr als ein internes archäologisches Ereignis, diese Offenbarung erschien auch direkt an die Adresse der bildenden Kunst gerichtet zu sein, und wie sie hier gezündet, weiss jeder, der mit der Kunst unserer Tage irgend welche Fühlung hat. Die moderne Plastik hat es als ihre Ehrenpflicht erkannt, das verstümmelte Werk eines ihrer grössten Ahnherrn zu ergänzen, und

[1] Die prächtige offizielle Publikation im Olympiawerke, Bd. III, Tf. 49—53, ist im Textband, S. 194—205, von einer glänzenden, tief eindringenden Untersuchung Georg Treu's begleitet, die zu spät für uns kommt, um die volle Berücksichtigung zu finden, die sie verdient. Den gleichen Ausdruck des Bedauerns kann eine in letzter Stunde erschienene Hermesstudie, Gaz. d. beaux arts 1897, S. 119 ff. nicht hervorrufen, die jenseits der Grenzen fachwissenschaftlicher Beachtung liegt. Treu's äusserst sorgsame Aufzählung der riesigen Litteratur überhebt uns jeder anderen Mühe als der des Hinweises. Von besonderem Werte sind die S. 196, Fig. 227, gegebene Abbildung des Kopfes des Dionysosknaben mit ergänztem Gesicht und Haarknauf, die des Hermeskopfes mit ergänztem Epheukranz, S. 199, Fig. 230, wie die instruktive der Rückseite des Hermes, S. 203, Fig. 233, und der von ihm vervollständigte Beweis Bulles bei Purgold, Olympia II, S. 157, dass die olympische Basis des Hermes nicht die ursprüngliche sei, der uns von mancher älteren Hypothese befreit hat, ohne uns für jüngere zugänglich zu stimmen.

willig hat sie sich dabei dem Rate der Forscher gefügt. In Wien hat Schwerzek unter Zumbuschs Leitung und Benndorfs Anteilnahme, in Berlin Schaper in Fühlung mit dem dortigen Gelehrtenkreise und schliesslich O. Rühme in Dresden unter Benutzung der früheren Leistungen und der verantwortlichen Redaktion Treu's das grosse Wagstück unternommen, und diese letzte Rekonstruktion, die man als vortrefflich gelungen bezeichnen darf, wird wohl auf lange hinaus den Abschluss dieser Versuche bedeuten. Allen dreien aber ist das Motiv der Rechten des Hermes, welches trotz früherer Zweifel jetzt als völlig sichergestellt betrachtet werden kann, gemeinsam: der Gott hält dem Kinde eine Traube vor.

Wir haben früher gesehen, wie die ältere Kunst ihrem naiv innigen Verhältnisse zum Mythos gemäss das Zusammensein von Hermes und Dionysoskind als ein nur transitorisches aufgefasst hat und stets erfolgreich den Endzweck desselben, die Bergung, verständlich zu machen, bestrebt war. Hermes nicht mehr bloss als getreuen Boten des Göttervaters aufzufassen, sondern sein brüderliches Verhältnis zu dem Neugeborenen zu betonen, diese Verinnerlichung im Geiste des Meisters der Eirene, wir mussten sie uns nach jenen Worten des Plinius als kephisodoteisch denken. Nun wissen wir, dass sie unseres Meisters persönliche That und jenes väterliche Werk keine „Vorstufe" war. Aber um die neue Auffassung zu verwirklichen, brauchte er doch bloss seinen Blick auf die Eirene zu richten, wenn auch mit dem Entschlusse, das überkommene Motiv zu vertiefen und auszugestalten.

Man hat die Analogien zwischen Eirene und Hermes liebevoll ausgesponnen in der Absicht, aus letzterem ein Jugendwerk des Meisters, einen Peruginischen Rafael zu konstruieren, und vor so weittragenden Argumenten wie der übereinstimmenden Verhüllung des Kindesunterkörpers, die sich nötigenfalls auch aus marmortechnischen Rücksichten hätte erklären lassen, übersehen, welch fundamentale Unterschiede beide Werke trennen. Die Eirenegruppe ist noch völlig monumental gedacht, das tektonische Prinzip beherrscht und entrückt sie der irdischen Welt in jene Regionen raum- und zeitlosen Daseins hinüber, in der ihre phidias'schen Brüder und Schwestern weilen. Der Hermes steht auf realem Boden, das verkündigt uns der Baumstamm, in dem wir einen alten liebgewordenen Bekannten begrüssen. Er thut auch hier seine Pflicht und öffnet uns eine Scenerie von malerischem Reiz. Der Gott hat in einem Hain Halt gemacht, seine Chlamys über einen Baumstumpf geworfen und für sein Brüderlein eine Traube gepflückt, die ihre vorausgesetzte Wirkung nicht verfehlt; in dem

Fig. 76. Hermes des Praxiteles in Olympia.

Knirps erwacht das Bewusstsein seiner hohen Mission, er streckt verlangend sein linkes Händchen hinauf zum Gegenstand seiner Sehnsucht, sein Gesicht verzieht sich zu einem fröhlichen Lächeln, die Rechte legt er seinem Pfleger fest auf die Schulter und stemmt seinen rechten Fuss auf ein vorspringendes Aststück, als ob er, wenn die Traube nicht sofort zu ihm herabgelassen würde, sich im nächsten Augenblick von seinem Sitz emporheben, in Positur stellen und dann einen ernsten Versuch zu ihrer Eroberung machen wollte; sein bisschen Gewand wird ihn daran nicht hindern, es ist recht absichtlicherweise etwas anders gelegt als beim Plutoskinde, dem solche Manöver ja nicht beifallen können. Ob Hermes das Spiel so weit zu treiben gedenkt, darüber würde uns ein moderner Künstler kaum im Zweifel lassen, Praxiteles genügte die diskrete und doch prägnante Bezeichnung der Kriegsbereitschaft von Jung-Dionysos. Es ist ein Zug überlegenen Humors, der aber durchaus nicht in die Bahnen des „Genre" einlenkt. Das Plutoskind wie die Dionysoskinder, die sonst Hermes trägt oder Silen einwiegt und Satyr auf sich reiten lässt, sind eben richtige Kinder, von denen das Bewusstsein seiner Göttlichkeit diesen Kleinen scheidet, dem der Glorienschein nicht schlecht stünde. Der Meister hat wohl wieder an Eros gedacht, der ihm trotz seiner Kleinheit so viel, auch im besten Sinne des Wortes, zu schaffen gab. Der antike Betrachter, der durch die polychrome Scheidung gar manches auf den ersten Blick sah, wo wir scharf zusehen müssen, war uns, überdies von Ergänzungszweifeln Beunruhigten gegenüber auch dadurch im Vorteil, dass ihm die Herkunft der Traube sofort selbstverständlich und damit die ganze durch den Stamm angedeutete Scenerie gegeben war. Sie war ihm kein „Attribut", das heisst ein Ding, das nur vom Künstler zu beziehen ist, er sah förmlich, wie Hermes sie vom nächsten Baume herablangte. Davon ist der Moderne kaum früher zu überzeugen, als bis man ihn auf die authentische Interpretation eines direkt von der olympischen Gruppe abstammenden Kunstwerkes, des Silen mit dem Bacchuskinde verweist, wo sich an dem Stamm der Platane eine mächtige Rebe emporrankt.

Haben wir bisher reichlich Gelegenheit gehabt, die praxitelische Eigenart, seine Gestalten förmlich bildmässig zu sehen und in dem Beschauer die selbstthätige Reproduktion des malerischen Gedankens hervorzurufen, kennen zu lernen, so haben uns doch die Kopisten kaum ahnen lassen, was wir jetzt aus seinem eigenen Munde erfahren: mit welcher Konsequenz er dies malerische Prinzip bis ins Einzelne durchgeführt und doch mit dem plastischen harmonisch zu verschmelzen gewusst hat. Das

war es auch, was ihn zum Marmor, als seinem eigensten Materiale, mit Notwendigkeit hinführen musste, und all die Lobsprüche, die von antiken Kennern seiner Marmorbehandlung erteilt wurden, erhalten für uns in diesem Werke ihre authentische Bestätigung. Während uns die Linienführung in ihrem feinen kontrapunktischen Aufbau und augenfesselnder Wirkung doch nur eine Variation, wenn auch eine der allerschönsten eines bereits geläufigen Themas bietet, und die Verteilung der Massen hier, wo wir trotz der Zweizahl kein Gruppenproblem im eigentlichsten Sinne vor uns haben, nur die bekannte Meisterschaft in etwas verstärktem Maasse zeigt, lässt uns die technische Ausführung Wunderdinge sehen, die wir sonst erst in der Zeit des Virtuosentums für möglich gehalten, niemals aber einem Klassiker zugetraut hätten. Vom echten Virtuosen scheidet ihn jedoch eines, er weiss mit seiner technischen Meisterschaft auch hauszuhalten und entwickelt sie, um dem künstlerischen Gesamteindruck keinerlei Abbruch zu thun, in vollem freien Spiele nur dort, wo sie am wenigsten augenfällig wirkt. Der Leser erinnert sich vielleicht noch der berühmten Geschichte von der übermalten Wachtel am Anapauomenos des Protogenes. Sie lässt uns vermuten, dass unser Meister in diesem Punkte auch die antike Kunstkennerschaft auf seiner Seite gehabt haben wird. Der Baumstamm, den wir vom Sauroktonos und vom ausruhenden Satyr her zu kennen glauben, wird vorne durch das übergelegte Gewand unseren Blicken entzogen und bietet uns nur ein Stück Seitenansicht. Er ist von oben bis unten mit Meisselzügen bedeckt, die so beliebig geführt und aneinander gereiht erscheinen, dass man schier glauben möchte, der Meister habe hier nur die Schneide seiner Meissel erproben wollen; tritt man aber ein paar Schritte zurück, so sieht man überrascht das älteste Stück Impressionismus. Die Rinde eines jungen Stammes steht greifbar, förmlich schälbar vor uns, und die Schnittflächen der abgesägten Äste zeigen mit gleicher Deutlichkeit die Lagerung der Holzfasern. Durch das Eingreifen der Farbe war hier gewiss noch ein weiteres Stück Illusion erzielt, auf das wir verzichten müssen, ihrer bedarf auch der Holzkeil, den wir jetzt, nachdem wir seinen Resten bereits am ausruhenden Satyr und an der Knidierin gebührende Aufmerksamkeit geschenkt haben, endlich in seiner vollen Gestalt vor uns sehen. Ein simples oblonges Stück Holz, an den vier Kanten abgeschnitten und geglättet, trennt oder verbindet auch hier Gestalt und Baumstamm. Der Meister hat Sorgfalt darauf verwendet, es recht unsorgfältig herzustellen, und ein Fachmann von der Art, mit der Zeuxis einmal zu thun gehabt haben soll, würde auch damals nach dem Hobel gegriffen haben, wenn es einen solchen

gegeben hätte; aber der Kunstwert „Null", den er hier zum Ausdruck zu bringen hatte, liess sich nur so ausdrücken. Man hat ihm die Funktion zuschreiben wollen, „die zwischen Körper und Stamm von oben nach unten klaffende Spalte" zu überbrücken, doch wird diese genugsam von jenem Teile des Gewandes erfüllt, der von der Rückseite des Stammes herabfällt, in dessen Gebiet er sogar störend eingreift, er hat wie sonst auch hier nur den Zweck der Festigung. Wir haben schon mehrfach von der Notwendigkeit der Stützenwirtschaft für die antike Marmorplastik gesprochen, und es wird wohl kein zufälliges Zusammentreffen sein, dass gerade der erste und grösste Marmorplastiker der Antike das Motiv des Aufstützens zum Range eines Leitmotives erhoben hat, aber, um kurz zu sein, er wendet dieses Wort nur als Medium und niemals als Passivum an, in welchem Sinne es erst der späteren plastischen Gräzität angehört.

Für das brillanteste Stück der ganzen Gruppe gilt mit unleugbarem Recht das Gewand des Gottes, dessen höchstes Lob doch immer bleibt, dass es vor der idealen Schönheit der Gestalt bescheiden in den Hintergrund zurücktritt. Es ist sorglos über den Baumstamm hingeworfen[1], und seine Faltenzüge folgen bloss dem Gesetz der Schwere; den Eindruck einer ausgeklügelten Draperiestudie hat man hier gewiss nicht, eher den eines liebevollen Versenkens in das Ergebnis eines zufälligen Wurfes, doch müssen wir vorerst das Wort an eine Autorität abtreten, mit der wir uns hier abzufinden haben.[2]

„Schwerlich giebt es aus dem ganzen Altertum ein zweites Stück Gewandung, welches eine gleiche Fülle von Faltenmotiven und in jeder Falte wieder einen gleichen Reichtum von einzelnen Nuancierungen der Form zur Anschauung brächte. Selbst an der grossen Nike von Samothrake erscheint bei eingehendster Durchführung das Detail mehr bestimmten Gesichtspunkten untergeordnet. Hier müssen wir indes fragen, ob eine Behandlung wie die am Hermes das Kennzeichen eines bereits fertigen Meisters ist. Wohl verrät sie die Hand eines bedeutenden Künstlers, eines Meisters aber noch nicht. Die früheren Künstler vernachlässigten wahrlich das Studium der Natur in keiner Weise; aber sobald sie die Hand anlegten, um ihre Ideen mit körperlichen Formen zu bekleiden, sahen sie von direkter Nachahmung des Modells ab. Als man jedoch

[1] „*Ἀντῇσι περόνῃσι*, wie Studniczka bei einer ähnlichen Gelegenheit mit den Worten des Apollonius Rhodius (II, 33) sagt", Treu a. a. O. S. 195. Der Leser mag auch vergleichen, was wir anlässlich des kephisodoteischen Werkes über diesen Zug bemerkt haben.

[2] Brunn, Der Hermes des Praxiteles, Deutsche Rundschau VIII, 1882, S. 188ff., die zitierte Stelle S. 193f.

das Modell auch für die Ausführung zu benutzen begann, musste sich der Beobachtung eine Masse von Einzelheiten und Zufälligkeiten darbieten, welche ohne längere Erfahrung zu bewältigen nicht wohl gelingen konnte. Dass diese Bemerkung gerade auf das Gewand des Hermes ihre Anwendung finde, wird niemand in Abrede stellen wollen. Beachten wir namentlich die Partien unter dem Arme, mit denen sich noch die Gewandung des Kindes begegnet, so finden wir hier eine solche Fülle von Motiven, dass sich damit zwei Werke ausstatten liessen, ohne dass sie den Eindruck der Dürftigkeit machen würden. Ebenso hätte sich in der Ausführung der lang herabhängenden Falten ein Teil der Einzelheiten unterdrücken lassen, ohne dass irgend eine Leere sich fühlbar gemacht hätte. Wir stehen bei dem Gewande des Hermes, so wie es ist, dem Schaffen einer jugendlichen Kraft gegenüber, die sich der Überfülle von Gedanken und Motiven nicht zu erwehren vermag und noch der Erfahrung bedarf, um zu erkennen, dass der Meister sich erst in der Beschränkung, der Unterordnung des Einzelnen unter das Ganze bewähre."

Diese Ausführungen entbehren keineswegs eines gewissen historischen Interesses, sie sind das letzte Aufleuchten eines Klassizismus, den die Klassiker dementiert haben. Der Hermes hat so manchem lieben, bereits zur Landplage gewordenen, ästhetisch-archäologischen Dogma den Todesstoss versetzt, und man muss es geradezu als einen seiner Ruhmestitel aufzählen, dass er der Orthodoxie wirklich nur mehr den Ausweg gelassen hat, ihn für eine Jugendsünde des grossen Meisters zu erklären. Indes für so subtile chronologische Erwägungen giebt es wohl kein ungeeigneteres Demonstrationsobjekt als dieses Stück Gewand, dem man sein Alter überhaupt nicht ansieht; mutet es uns doch heute an, als ob es gestern geschaffen wäre. Hätten wir es nicht schon am Sauroktonos gelernt, dass Praxiteles „sehen" konnte, hätten wir nicht schon dort eine nahe Berührung des grossen Stilisten mit dem Prinzip des Naturalismus beobachten können, wir würden es hier lernen müssen. Aber wir schweben in Gefahr vor lauter Bewunderung der glänzenden, naturalistischen Wiedergabe, die wir bis ins kleinste Detail zu verfolgen nicht müde werden können, fast auf die Schönheit des Ganzen zu vergessen. In der älteren griechischen Plastik spielt das Gewand nur im Zusammenhang mit der Gestalt eine Rolle und untersteht somit den gleichen Gesetzen; hier tritt es, wenigstens für uns, zum ersten Male völlig unabhängig hervor und kann nun seine eigene malerische Natur offenbaren. In der Knidierin hat sich die neue Weise bereits kenntlich hervorgewagt, doch nicht ohne ihr Kompromiss mit der alten zu schliessen, dessen

symptomatische Bedeutung wir bereits gewürdigt haben. Nun ist der letzte entscheidende Schritt gethan. Das Faltenspiel des sich selbst überlassenen Gewandes ist nur anders aber nicht ärmer geworden, als es einst war, da es die Bewegung der Gestalt zu vervielfältigen und auszuschwingen hatte. Nun sind es allein die Lichtstrahlen, die ihm den Schein von Leben geben können, und auf diese Wirkung ist seine ganze Anlage berechnet, sie weist die höchste Lichtempfindlichkeit auf, freilich nicht in dem Sinne der Nike von Samothrake, sondern in dem der Niobe Chiaramonti. Noch dominieren die starken Kontraste, das zitternde Spiel des Lichtes konzentriert sich in den grossen Faltenzügen, in denen es förmlich aufgefangen wird, in diese mündet auch von oben die so reich gearbeitete Partie des überfallenden Stückes ein. Eine schier unerschöpfliche Fülle von Reflexen fesselt hier das Auge, während alles übrige wie im Halbschatten abgetönt erscheint. Der Eindruck der spiegelnden Glätte des Tuches geht hart an die Grenze der Illusion. Da hält es denn schwer, dem ersten Anschein zu glauben, der den Wurf dieser Falten als Sache des Zufalls ausgiebt, und viel leichter wird man gerade in diesem Umstande das Siegel der Meisterschaft erblicken dürfen.

Ein Parergon, in dem der Meister sich wie zur Erholung im Kleinen und Zierlichen mit höchster Lust erging, ist das Schuhwerk. Er hat seinem Gott die ihm gebührenden Flügelschuhe vorenthalten, sie hätten ihn wieder zum Stilisieren genötigt, und ihm dafür ein paar neumodische gegeben, die sich gewiss den Beifall aller Kenner erwarben. Nicht erst seit dem siebenten Mimiambus des Herondas wissen wir zu welch erstaunlicher Höhe das antike Schusterhandwerk gediehen war und welche Ansprüche die elegante Welt von damals an einen Fussbekleidungskünstler stellte. Schon die alten Vasenmaler wussten einiges aus deren Ateliers zu erzählen, aber erst der grosse wirtschaftliche Aufschwung des vierten Jahrhunderts hat diesem, in antiker Zeit wesentlich Luxusartikel zu voller Blüte verholfen. Selbstverständlich bieten uns die Monumente eine stattliche Auswahl bis zur feinsten Qualität, aber der Schuh an dem erhaltenen rechten Fuss unseres Hermes hat an Eleganz und Kostbarkeit nicht seinesgleichen, und doch fehlt uns hier der letzte Hauch der Vollendung; nur Reste von der roten Bemalung des Riemenwerkes und eine Spur von Gold an demselben haben sich erhalten (man wird an Imitierung eines eingepressten Goldornamentes denken) und ein Bronzedorn, der noch in dem zierlich ausgeschnittenen und gesäumten Deckblatte des Spannes steckt, trug einen Metallschmuck. Selbst die Sohle verleugnet nicht die Meisterhand, die impressionistische Art wie der Schichtencharakter zum Ausdruck gebracht wird, ist uns vom Stamme

her bekannt, eine Annäherung zeigt die verwandte Beschuhung der Niobe Chiaramonti. In solch prächtiger Einfassung steckt ein Fuss von kräftig edler Form und der denkbar höchsten Vollendung der Ausführung, die dieser Rahmen in ihrer Wirkung mächtig steigert.

In der Gestaltung des Gottes finden wir den Meister wieder auf seinem eigensten Gebiet, dem des hohen Stiles, im Reich der Ideale. Es ist ein herrlicher Körper von mächtigem Bau, doch ohne jene lastende Wucht polykletischer Kanonfiguren. Schon der gleiche Schwung der Linienführung musste etwas von der Weichheit seiner Jugendgestalten mitbringen, vielleicht nicht ganz so viel wie seinem Bruder, dem dichtenden Apoll, aber der apollinischen Elemente sind immerhin in diesem Hermes wohl mehr vorhanden, als dem Kunstmythologen genehm sein möchte. Vollgültigen Ausdruck findet der spezifische Charakter des Gottes erst im Kopf, wie die Verkennung der Torsi lehrt. Der anatomische Bau tritt klar hervor und zeigt eine souveräne Beherrschung, die nicht wie die von heute nach dem Anatomiesaal riecht, sondern das hingebendste Studium des lebendigen Körpers zur Voraussetzung hat. Nirgends scharfe Begrenzungen, plötzliches Abheben, wir sehen niemals, was uns an das nackte Präparat gemahnen könnte, sondern nur wie das Spiel der Muskeln unter dem Schleier der Haut zum Vorschein kommt und wieder hinter demselben verschwindet, eine leichte Fettschicht scheint diesen Schleier zu verstärken und die Übergänge noch feiner abzustufen, sie verleiht der Haut ihre pralle Elastizität und Glätte, die in der diskreten Politur zum Vorschein kommt. Dadurch hebt sich zugleich die Gestalt schärfer von den tieferen Lichtwerten des Gewandes wie des Baumstammes ab und das wird in der ursprünglichen, durch Farbentöne erhöhten Erscheinung nur noch verstärkter, augenfälliger geworden sein. Der leichte Goldton, den die lange Zeit diesem wie manch anderem gleich sicher geborgenem marmornen Schatze verliehen, bildet heute noch einen annähernden Ersatz für die ursprüngliche warme Abtönung, die der Note der Haut noch mehr entsprach, und die Polychromierung, die dem Meister eine so wichtige Zuthat war, nicht zur Buntheit ausarten liess. Es sind wieder malerische Prinzipien, die in der Behandlung des Fleisches zur Geltung kommen, die Lichtwirkung des Marmors ist auf die Neige genutzt, sie steigert den festlichen Eindruck der idealen Erscheinung, doch fehlt es nicht an realistischen Zügen dort, wo sie hingehören, ein Blick auf das Gemächte lässt uns, man verzeihe den bösen Scherz, den Realisten mit „Haut und Haaren“ wieder erkennen. Der höchste Lichtwert ward weislich für das Antlitz des Gottes gespart,

durch eine letzte Steigerung der malerischen Behandlung, die durch die dunklere Umrahmung des Haupthaares noch wirksamer wird. Von der kräftigen, horizontal geteilten Vorwölbung der Mittelstirn bis zum Kinngrübchen hat alles malerisches Gepräge, das sich von selbst in zarte Beseelung umsetzt. Der Ausdruck des Kopfes, selbst das leise Lächeln, das seine Lippen umschwebt, wird, dem Grundgesetz des hohen Stiles entsprechend, nicht von der Situation, sondern nur von dem Wesen des Gottes bestimmt, das freilich mit dieser in prästabilierter Harmonie steht. Ebensowenig dirigiert jene die Richtung desselben, der Blick des Hermes begegnet nicht dem des begehrlichen Kleinen, die Wendung hält in jenem Augenblicke still, in welchem dem Beschauer die volle Schönheit der Umrisse dieses Kopfes erscheint. Wie anders auch hierin die Eirenegruppe, „die Köpfe neigen sich zusammen wie die Herzen" (Friederichs); sollte das in dem kühleren Verhältnis des männlichen Pflegers seine Begründung finden? Dagegen spricht nichts weniger als die Gesamtheit der uns bekannten praxitelischen Gestalten. Ob sie aufwärts oder abwärts geneigten Hauptes zur Rechten oder zur Linken blicken mögen, ob ein gegebenes Objekt, ob die innere Empfindung die Zügel zu lenken scheint, niemals überschreiten sie jene Linie. Die Eidechse dient dem Sauroktonos als Ziel für seinen Pfeil, nicht für seinen Blick, der einschenkende Satyr trifft nicht mit dem Auge, sondern mit dem Weinstrahl das Trinkhorn. Der Tadel erfordert also Ausdehnung oder Abweisung. Der moderne Impressionismus hat den Beschauer schon längst daran gewöhnt, die Mischung der Farbentöne, welche er unmittelbar nebeneinander auf die Bildfläche anreiht, im Auge selbst zu vollziehen, und um das aparte Vergnügen des „Mitschöpfers" zu geniessen, scheut er weder die paar Schritte nach rückwärts, noch die Lageveränderungen, die aus unseren Ausstellungsräumen Exerzierplätze zu machen drohen. Was unser Meister von ihm fordert ist wohl ähnlich, doch weit bescheidener; er überlässt ihm das Selbstverständliche. Für jene, die in der Kunst gerade dieses suchen, wird allenthalben genug gemalt, gemeisselt und gedichtet.

Man hat der Haarbehandlung, trotz allen Lobes, doch auch Mangel an Sorgfalt in der Einzelausführung vorgeworfen und ihr damit das höchste Lob gespendet; solch malerische Gesamtwirkung treffen wir in unseren Antikensälen nie wieder. Und nun zum Kinde! Da nach jahrelangem Suchen der Kopf des kleinen Dionysos wiedergefunden ward (Schreiber dieses ist zufällig dabei gewesen), war die erste Wirkung um so grösser, als damals auch der Kopf des Plutosknaben, der im Jahr darauf zum Vorschein kam, noch fehlte. So konnte es denn im Bericht darüber heissen:

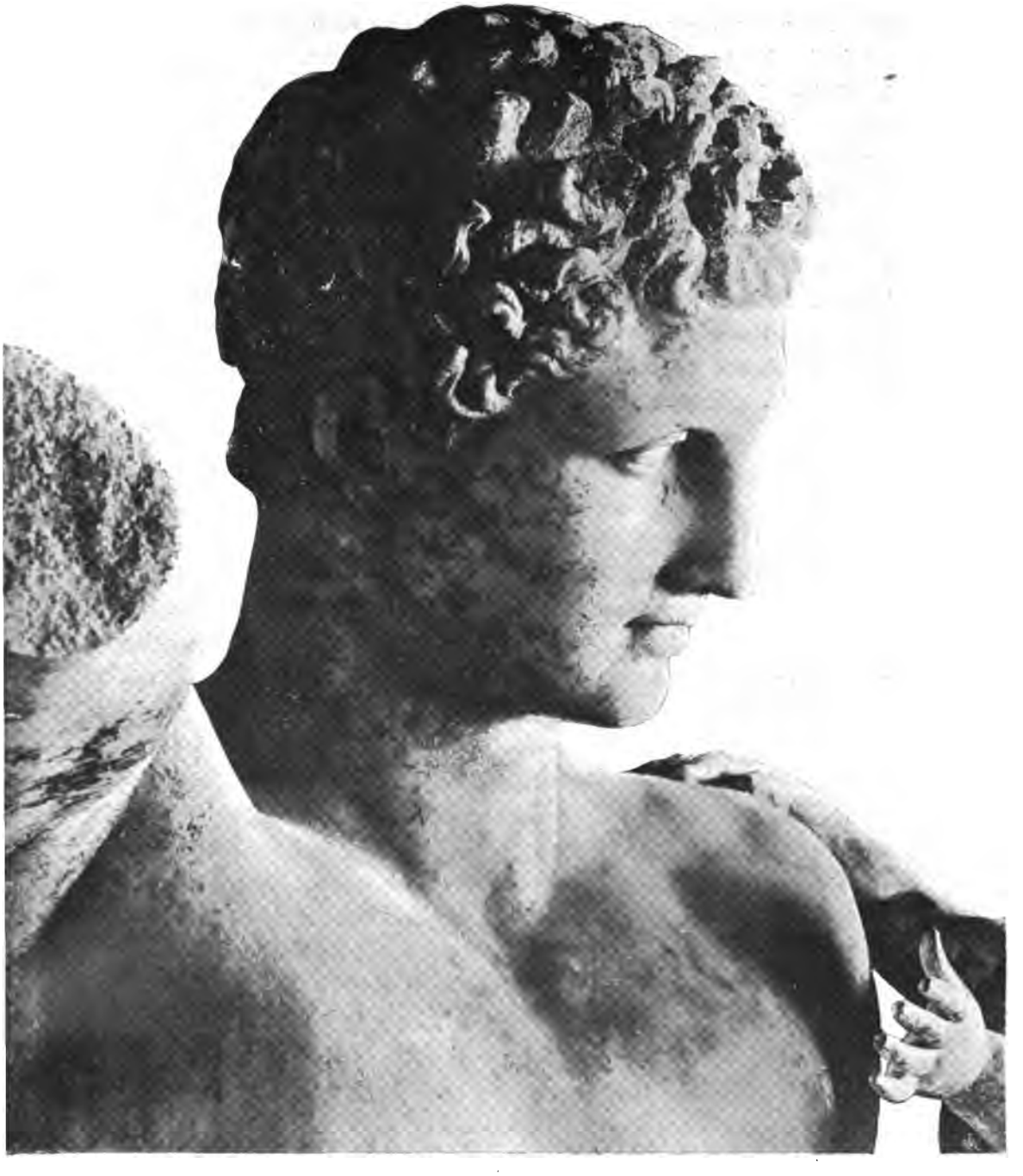


Fig. 77. Profil des olympischen Hermeskopfes.

„Alle anderen noch fehlenden Teile der Gruppe, mit Ausnahme etwa der rechten Hand, hätten wir allenfalls noch verschmerzen können; dieser allein wäre für uns völlig unersetzlich gewesen. Keine moderne Phantasie, kein vergleichendes Studium hätte uns zu zeigen vermocht, in welcher Weise Praxiteles einen Kinderkopf gebildet haben müsste. Man durfte auf die Lösung des Problems umso mehr gespannt sein, als es bekannt ist, wie spät erst die griechische Kunst die Schwierigkeit der Kinderdarstellung vollständig überwindet.“ Dass sie hier noch nicht überwunden ist, leuchtet ohne weiteres ein, aber der Anfang hierzu, der uns in den weichlichen Formen des Plutoskindes entgegentritt, findet hier seine konsequente Weiterbildung. In Haltung und Bewegung ist Jung-Dionysos weit kindlicher, und ebenso zeigt uns sein pausbäckiges Gesichtchen mit der Stumpfnase, der naturalistischeren Behandlung von Augen und Mund Fortschritte, die fast ebenso gross sind, als die von den streng stilisierten Faltenzügen des älteren Kindergewandes zu unserem flottvirtuosen. Doch gleich in der Haarbehandlung bleiben diese vielversprechenden Ansätze stecken; sie weist in ihrer fadenförmigen Anordnung sogar einen Rückschlag auf, so dass man von „fast archaischer Stilisierung“ sprechen konnte, und gerade nach der glänzenden Leistung, die wir in diesem Punkte am Hermes sahen, erscheint dies doppelt befremdlich. Umso deutlicher wird jedoch die Intention des Meisters, den spezifischen Haarwuchs des Kindes zu markieren, und da er damit nicht vorwärts konnte, so griff er nach rückwärts. An passenden Beispielen für solches Verfahren fehlt es bekanntlich der antiken Kunstgeschichte nicht. Aber sowohl in dem Grössenverhältnis des Kindes zum Erwachsenen, wie im Verhältnis der einzelnen Glieder des Kindesleibes zu einander, blieb das alte Schema noch in Rechtskraft bestehen. Die historische Erklärung hierfür liegt freilich auf der Hand und ist bereits in der citierten Fundnotiz gestreift worden. Noch halten wir im zweiten Akt des grossen Dramas der antiken Plastik, in welchem die Gestalt des Weibes im Vordergrund steht, und der antike Fiamingo, Boethos von Karchedon, der das Kind zum Helden des dritten machte, war noch nicht geboren. Nun da das Ganze längst zu Ende gespielt ist, mag man die Mängel dieses frühreifen Kindes nach allen anatomischen Regeln dozieren; so lange man es isoliert, sind alle diese Ausstellungen berechtigt. Sobald man aber weitergeht und von einer Dissonanz zwischen der absoluten Vollkommenheit des Hermes und der Unzulänglichkeit seines Pfleglings spricht, wie das wohl vorkommen soll, dürfte eine genauere Beleuchtung jenes historischen Argumentes nicht überflüssig erscheinen. Zuvor aber mache man einmal, nur

in Gedanken, das Experiment, dem Hermes an Stelle des Dionysos ein völlig normal entwickeltes Büblein auf den Arm zu setzen, und man wird auf die Ausführung desselben gern verzichten. Es pflegt recht sonderbar mit solchen realistischen Verbesserungsversuchen zu gehen. Thorwaldsens Alexanderzug z. B. meidet die allen optischen Gesetzen offen Hohn sprechende „Isokephalie" des Parthenonfrieses, dem er ein modernes Gegenstück zur Seite stellen wollte, und doch bleibt es ein dauerndes Verdienst seines Werkes, uns den künstlerischen Effekt jener Abnormität zu klarem Bewusstsein gebracht zu haben.

Sehen wir vorläufig vom Silen mit dem Dionysoskinde ab, der uns ja noch ausreichend beschäftigen wird, so bietet die früheste realistische Lösung unseres Problems das berühmte Grabrelief vom Ilissos, zweifellos das Werk eines der grossen Meister der folgenden Jahrzehnte.[1] Die Gestalt des jung gestorbenen Jägers steht noch ganz im Banne des idealen Stiles, sie gehört zu dessen vorzüglichsten Leistungen, sein Knäblein aber, das aus Müdigkeit zu seinen Füssen entschlummert, entzückt uns durch frische Kindlichkeit; freilich gehört er hier zum Beiwerk so gut wie der schnuppernde Jagdhund, gleichfalls ein Prachtstück, und im Beiwerk haben wir ja auch das stupende Können unseres Meisters frei walten gesehen. Die Meister der Laokoongruppe hingegen, die die beiden Söhne mit dem Vater zu künstlerischer Einheit zu verbinden hatten, mussten unter Verzicht auf ererbtes Wissen sich aufs neue den Gesetzen des idealen Stiles unterwerfen. Unser Problem hat also neben der kunsthistorischen auch eine kunsttheoretische Seite.

Vom Kinde gleitet unser Blick zur Hand des Gottes herab, in der er einst den Heroldsstab trug; er war gewiss von vergoldeter Bronze und zierlich ausgeführt, und erinnerte den Beschauer an seine offizielle Sendung. Diese Linke ist für uns um so wertvoller, als die antiken Statuen meistens ohne Hände zur Welt kommen, ein Erfahrungsatz, den man zum Nutzen unseres Museumspublikum eigentlich neben der Warnung vor Taschendieben anschlagen sollte, um dem so wohlgemeinten Echauffement über die schönen Hände der Antiken wirksam zu begegnen. Sie kann sich mit Ehren neben den allermodernsten sehen lassen. Von kräftiger und doch nobler Bildung, sorgfältig nach dem Leben studiert, macht sie den überzeugenden Eindruck der Lebenswahrheit. Überraschend fein beobachtet ist namentlich, wie durch

[1] Athen, Kavvadias No. 869, die Litteratur bei Arndt-Amelung, Einzelvkf. zu No. 698—701.

die Aktion der fassenden Finger das anschwellende Geäder des Handrückens durch die zarte Haut schimmert.

Die Rückseite des Hermes ist nur angelegt. Zur letzten Ausführung dieser an der Knidierin so viel bewunderten Partie gab gewiss der ursprüngliche Ort der Aufstellung ebensowenig Anlass wie der spätere, aber diese geistreiche Skizzierung, die uns mit ein paar flüchtigen Strichen die malerische Intention des Meisters klar macht, ist, wenn sie auch keine eingehende Analyse verträgt, für uns doch vom höchsten Werte.[1]

Die grosse Revision unseres Antikenvorrates, die dem Funde des Hermes auf dem Fusse folgte, hat unter dem interessanten ans Licht oder in besseres Licht gebrachten Materiale als das zweifellos wertvollste Ergebnis auch einen vorher niemals publizierten Kopf des British Museum zu Tage gefördert, der den begründeten Anspruch erhebt, in Hermes' allernächste Nähe gestellt zu werden, und fügen wir es gleich hinzu, der dieselbe auch erträgt. Noch ist kaum ein Jahrzehnt seit seiner Publikation und ersten einsichtigen Besprechung verflossen[2] und schon lehrt der flüchtigste Blick auf dieselbe den grossen Fortschritt kennen, den die Erkenntnis unseres Meisters seither gemacht hat. Prangt doch an seiner Seite ein zweiter gleichfalls als „praxitelisch" publizierter Kopf desselben Museums, der mittlerweile von der Skopasforschung reklamiert und endgültig an dieselbe abgetreten ward. Der Kopf stammt aus der Sammlung des Earl of Aberdeen, was seine Herkunft aus Griechenland mindestens wahrscheinlich macht; leider fehlt fast die ganze Nase, aber von Restauratorenhand ist er glücklicherweise unberührt geblieben, und der goldigwarme Ton des herrlichen parischen Marmors steigert den Eindruck der Lebensfülle. Ein Teil des rechten Hinterhauptes, der besonders angestückt war, ist verloren gegangen. Eine Rinne im Haar mit zahlreichen Bohrlöchern war zur Aufnahme eines metallenen Kranzes bestimmt, für dessen überfallende Blätter sich noch ein paar Bohrlöcher dieseits wie jenseits der Rinne finden, die auf eine grössere Breite dieser Blätter schliessen lassen. Die vom Herausgeber angebahnte, von Kalkmann festgehaltene Deutung auf Herakles erscheint einleuchtend. Die Nebeneinanderstellung ergiebt eine geradezu

[1] Den evident bewiesenen Versuch einer Nachbesserung am Rücken, Treu a. a. O. S. 203.

[2] Wolters, Arch. Jahrb. I (1886), Tf. 5, 1, S. 54f., Kalkmann, Die Proportionen des Gesichtes in d. gr. Kunst, 53. Berl. Winckelmannsprogramm S. 41. Ich verdanke Eugenie Sellers die photographische Vorlage zu unserer Abbildung sowie die Aufnahme meiner Ansicht in die „Masterpieces" und folglich auch in die Gazette des beaux-arts Bd. 77 (1895), S. 157.

zwillingsbrüderliche Ähnlichkeit, die selbst die scharfe Kontrole des Kalkmannschen Greifzirkels vertragen hat. Die Stirnbildung ist geradezu identisch, die Haarbehandlung fast, doch fühlt man hier schon das Vorhandensein einer feinen und bewussten Differenzierung, die sich in der breiteren Mundbehandlung, dem nur leise angedeuteten Grübchen im Kinn und vor allem in der verschwimmenden Bildung der Augen, die ein stärkeres Seelenleben accentuiert, offenbart. Man kann das Urteil, dass die Arbeit „im ganzen etwas rücksichtsloser und kühner sei als beim Hermes" gerechtfertigt finden, breiter und kräftiger ist sie gewiss, aber keineswegs inferior. Der Empfindung, hier einem originalen Werke gegenüberzustehen, hat bereits Wolters Ausdruck gegeben, aber seine Schönheit erschien ihm nicht das eigene Verdienst des Künstlers, sondern des „allmächtigen Einflusses" unseres Meisters, dessen Zeitgenosse zu sein jener das Glück hatte; ihn lehrte der Vergleich „wie unendlich hoch der Hermes in der feineren Durchbildung der Teile über den anderen Werken derselben Zeit steht." Verfasser hat im Jahre 1889 vor dem Aberdeenschen Kopfe selbst den unmittelbaren Eindruck eines praxitelischen Originales gehabt. Diesen Eindruck hat in ihm das vergleichende Studium des Abgusses und ebenso

Fig. 78. Aberdeenscher Kopf des British Museum.

das später erneute des Werkes nur bestärkt, und er hat im Privatgespräche wie im Dozierton seine Anschauung gar oft vertreten. Da war es denn für ihn eine nicht ganz erfreuliche, aber doch wohlthuende Überraschung, dem vorsichtigeren Ausdruck einer fast identischen Überzeugung bei Kalkmann zu begegnen, der ihn bestimmt der Werkstatt des Praxiteles zuschreibt. Aber eine Werkstattarbeit in dem entschuldigenden Sinne, wie man das Wort etwa vom Musenrelief von Mantinea zu brauchen pflegt, ist der Aberdeensche Kopf gewiss nicht, er verträgt nicht bloss die Annäherung des Hermeskopfes, er schlägt ihn; seine leuchtkräftigere Schönheit zieht

unwillkürlich das Auge von jenem zu ihm zurück. Das plinianische Wort „qui marmoris gloria superavit etiam semet", erscheint es nicht wie auf diesen Fall gemünzt? Wir haben bisher gar oft Gelegenheit gehabt, die Variationsfähigkeit unseres Meisters zu bestaunen, aber das glanzvollste Beispiel dieser schier unerschöpflichen Kraft geben uns doch die beiden originalen Werke, man möchte fast sagen, durch die blosse Transposition in eine andere Tonart sei Hermes zum Herakles geworden. Aber die Sache geht noch ein Stück weiter, doch nun führt der Weg wieder hinab in das Gebiet der „Kopialarchäologie", dem wir einmal dauernd nicht zu entrinnen vermögen; ein Schicksal, dessen Schwere uns nun doppelt fühlbar wird.

Schon die erste wissenschaftliche Betrachtung des olympischen Hermes hat seine nahe Verwandtschaft mit einem längst bekannten Hermestypus erwiesen, dessen berühmtester Vertreter unter dem Pseudonym des „Antinous vom Belvedere" geläufig wurde. Das stattliche Replikenverzeichnis, in welchem dem vatikanischen Exemplar nur ein bescheidener Platz gebührt, scheint auf einen klangvollen Künstlernamen zu deuten, es wird besonders interessant, weil auch Hellas sein Kontingent gestellt hat.[1]

[1] Das Replikenverzeichnis von Körte, Ath. Mitth. 1878, S. 95 ff., ist von Amelung, Florentiner Antiken S. 37, einer gründlichen Revision unterzogen worden. Über den Typus zuletzt Furtwängler, Meisterwerke S. 571 ff.

Statuen.

1) Athen, von Andros, Kavvadias 218 (Sybel 264), abgeb. Brunn-Bruckmann No. 18, vergl. Friederichs-Wolters No. 1220.
2) Athen, von Melos, Sybel 3365, Fr.-Wolters No. 1219, abgeb. Einzelvkf. N. 715. (Torso.)
3) Torso bei den Ruinen eines Grabmales auf Thasos, Körte a. a. O., Conze, Reise auf den Inseln des thrak. Meeres S. 19.
4) Smyrna, Sammlung Sir Ch. Nicolson Bart, abgeb. Journ. of hell. stud. 1886, Tf. 71. (S. 241 ff. Waldstein.)
5) London, Lansdowne-house, Michaelis, Anc. marb. No. 65, abgeb. Spec. Tf. 37, gefunden 1771 in Tor Colombaro, wenige Schritte vom Discobol der Sala della biga, vergl. auch Visconti M. P. Cl. S. 78.
6) British Museum, aus dem Palazzo Farnese, abgeb. Visconti, Mus. Pio Clem. I, Tf. VII A., Clarac 366,7 R.
7) Rom, Vatikan, abgeb. Visconti, Mus. P. Cl. I, Tf. 7, Clarac 367,2 R., vergl. Fr.-Wolters 1218, Helbig, Führer I, No. 146.
8) Petersburg, Eremitage, Guédéonow No. 163, aus der Sammlung Campana. Amelung bezweifelt die Angabe des Kataloges „La tête n'a pas été séparée" auf Grund der Photographie d'Escamps, die aber das folgende Exemplar wiedergiebt.
9) Louvre, Fröhner No. 179, aus der Sammlung Campana, d'Escamps marb. ant. du musée Campana I, Tf. 5. (Torso ergänzt.) Vergl. Heydemann, 12. hall. Winckelmannspr. S. 11.
10) Dresden, abgeb. Becker, Augusteum Tf. 54, aus der Samml. Albani (Torso ergänzt).
11) Florenz, Palazzo Vecchio, Dütschke II, 511, (Torso ergänzt), Amelung, Führer No. 3.

Fig. 79. Hermesstatue des British Museum.

Die hellenischen Kopien standen einst gleich vielen anderen Nachbildungen und Nachklängen berühmter Hermesstatuen im Dienst des Totenkultes, wofür sowohl Fundumstände wie das Beiwerk des besten Exemplares den Beweis liefern, aber zur gleichen Annahme bezüglich des Originales nötigt nichts. Genug, dass das träumerische Sinnen des Gottes, der leise elegische Hauch, der diese Züge zu beleben scheint und den Namen des schwermütigen Lieblings Hadrians, wenn auch zur Unzeit, ins Gedächtnis rief, den willkommenen Anlass bot, ihm das Amt des Seelengeleiters anzuvertrauen und das Bild des gottgewordenen Toten in ihm zu verherrlichen. Schon in dieser Grundstimmung ist der „feinfühlige Adel praxitelischer Kunst“ (Treu) unverkennbar, aber auch die formale Übereinstimmung des Kopfes, wie der ganzen Gestalt mit jener höchsten Stufe praxitelischen Stiles, die uns der olympische Hermes verkörpert, drängt sich uns unmittelbar sinnenfällig auf. Diese allgemein anerkannte Thatsache bedarf nunmehr keiner ausführlichen Analyse, anders freilich die noch ungelöste Frage, ob wir es hier mit dem Meister selbst oder einem unter seinem bezwingenden Einflusse stehenden Jünger zu thun haben. Besitzen wir wirklich nicht die Mittel, ihr näher treten zu können? Kapitel für Kapitel haben zwei verwandte Erscheinungen unsere Aufmerksamkeit erfordert; einmal das lebendige Weiterwirken praxitelischer Schöpfungen und zum andern die Variierung seiner Themen. Der methodische Weg zur Lösung dieses Rätsels kann nur der Vergleich der Reihen sein, die sich hier wie dort ergeben haben. Sie scheinen sich manchmal zu berühren, und doch scheiden sie sich weit schärfer als sie sich gleichen. Die geschwisterliche Ähnlichkeit ist eben eine andere als die des Sohnes und Enkels und auch der engste formale Anschluss bildet keinen Damm gegen die übermächtige Strömung einer neuen Zeit und

---

12) Rom, Caracallathermen, Matz-Duhn I, 1050 (Torso).

13) Konstantinopel, Sammlung Nelidow, vergl. Arndt in Einzelvkf. III, S. 29.

Köpfe.

(Vergl. Amelung a. a. O.)

1) Rom, Vatikan, der Statue Braccio nuovo 132 (Helbig, Führer I, 61) aufgesetzt.

2) München, der Statue der Glyptothek No. 123 (Replik des Diadumenos) aufgesetzt, abgeb. Arndt-Amelung, Einzelvkf. 847/8.

3) Florenz, der Athletenstatue der Uffizien, Dütschke III, 76, Amelung, Führer No. 28, aufgesetzt, abgeb. Arndt, Einzelvkf. 89/90.

4) Ein derzeit verschollenes Exemplar nach einem Gips, Arndt-Amelung, Einzelvkf. No. 877/8.

Von den Statuen kommt neben dem Hermes von Andros die von Lansdownhouse No. 5 dem Originale wohl am nächsten. Canova schon hat ihre grossen Vorzüge vor der belvederischen betont, über deren Treue das abfällige Urteil Amelungs berechtigt ist. Von den Köpfen ist No. 1 das vorzüglichste Exemplar.

eines neuen Empfindens, die stets von innen heraus neu gestalten. Spuren einer solchen Umgestaltung, die sich dem forschenden Auge nur schwer zu entziehen vermögen, sind an unserem Hermestypus bisher nicht aufgezeigt worden, und für einen Jünger, der ohne eigene Impulse im Stile des Meisters schafft, wenn es je ein solches Naturspiel gab, ist er viel zu bedeutend. Die Replikenreihe erschöpft seine Wirksamkeit nicht, und wenn wir auch bisher nicht von Variationen im eigentlichen Sinne sprechen können, so knüpfen doch immerhin Schöpfungen einer späteren Zeit an ihn an, die vielleicht bestimmtere Rückschlüsse gestatten. Am nächsten kommt ihm eine Hermesstatue der Uffizien[1], der jüngst die Ehre widerfuhr, für eine getreue Nachbildung eines praxitelischen Werkes erklärt zu werden, und gerade an ihr lässt sich das eben Gesagte deutlich exemplifizieren. Während die Formengebung deutlich an beide, die Aktion der gehobenen Rechten direkt an den olympischen Hermes erinnert, zeigt der Kopftypus nichts von der feinen Beseelung, der zartgestimmten praxitelischen Empfindungsweise. Sein starkes Pathos verweist ihn in die Diadochenzeit, die Haarbehandlung zu den Alexander-, Helios- und Tritonenköpfen, mit denen unser Meister nichts gemein hat.

Ein anderer Hermestypus[2], der mit dem belvederischen oft zusammen genannt ward und mit ihm dem hellenischen Grabkult gedient hat, ist unverkennbar lysippischen Gepräges. Es ist der Gott derselben Palästra, in der der Apoxyomenos sein Spiel soeben beendet. Die gleiche Art die Chlamys zu tragen, vielleicht auch die Übereinstimmung des Formates hat hier zur Annahme einer Verwandtschaft geführt, die doch im Wesen der Gestalt ihren Ausdruck hätte finden müssen; das aber ist ein völlig anderes ge-

[1] Dütschke III, 98, abgeb. Furtwängler, Meisterwerke S. 573 und daselbst ausführlich besprochen (Photographie Brogi 9406), vergl. Amelung, Führer No. 43, der die Statue mit mehr Berechtigung dem Kreise des Skopas zuschreibt.

[2] 1) Hermes von Atalanti, Athen, Kavvadias No. 240, abgeb. Gaz. arch. II, Tf. 22/3, Arndt-Amelung, Einzelvkf. No. 635/6.

2) Berlin, Ant. Skulpt. No. 200, aus Melos mit der Künstlerinschrift des Pariers Antiphanes. (Torso restauriert.)

3) Louvre, Fröhner 177, Hermes Richelieu, abgeb. Clarac 160,5 R. (Phot. Giraudon 1196), Kopf zugehörig?

4) München, Glyptothek No. 156.

5) Kopenhagen, Samml. Jacobsen.

Vergl. Furtwängler a. a. O. S. 505 und Arndt zu No. 213—215 des Einzelverkaufes, und zuletzt Bulle im Einzelvkf. No. 635/6. Eine vortreffliche Umbildung dieses Typus ist der junge Platon des herrlichen, lysippischen Geist atmenden Grabreliefs der Familie des Epichares, Conze, Att. Grabreliefs No. 700, Tf. 136. Über eine missglückte vergleiche die Bemerkung zum Skythen der Mantineabasis im vorhergehenden Kapitel.

worden. Die bloss äusserlichen Anklänge lassen eher an bewusstes Gegenüberstellen in dem Sinne des bogenspannenden Eros denken.

Weit näher als dieser lyssipische Typus steht dem belvederischen Hermes der so oft mit ihm zusammen genannte Meleager, trug doch sogar einst das Lansdownsche Exemplar dessen Namen. Mit gutem Grund hat man dies berühmte, in zahlreichen Repliken überlieferte Werk nun auf Skopas zurückgeführt, aber die Thatsache eines sichtbar hervortretenden Zusammenhanges erscheint damit nicht beseitigt.[1] Frappant bleibt die Übereinstimmung in den grossen Zügen der Komposition, im Aufbau, Stand und Haltung, mag man auch die um den Arm gewundene Chlamys dem Original absprechen. Aber weiter reicht sie nicht, die künstlerische Selbständigkeit ist dem nachfolgenden Meister nicht abhanden gekommen. Unsere frühere Besprechung der chronologischen Seite der Skopasfrage findet hier ihre erneute monumentale Rechtfertigung. Der Meleagertypus ist der jüngere, abgeleitete; der schwermütige, in Liebessehnsucht versunkene Jäger eine wirksame Steigerung des ernst sinnenden Gottes. Er bedeutet für dessen direkt praxitelischen Ursprung ein gewichtiges Argument mehr.

Wir wenden uns nun für einen Augenblick wieder zum Aberdeenschen Kopfe, den wir jetzt zwischen seine beiden Brüder postieren. Trotz der ganz einzig glücklichen Vergleichsbedingung, die ihn eng an den olympischen Hermes kettet, entdecken wir, dass er sich ein ganz klein wenig mehr noch zum zweiten hinüberneigt. Es ist die Bildung der Augen, die er mit diesem teilt, und ein Detail der Haarbehandlung. Die Stirnmitte des olympischen Gottes begrenzt eine Reihe kleiner, von beiden Seiten symmetrisch in dieselbe fallender Löckchen, während in die der anderen je eine Partie tiefer hinabreicht, beim Hermes von Andros (es stimmen mit ihm alle guten Exemplare) nach links, am londoner Kopfe nach rechts gewendet. Wir suchen vergeblich in den litterarischen Zeugnissen nach irgend einer Nachricht von diesem Werke, und bis jetzt ist es auch nicht gelungen, eine Replik zu beschaffen. Wir dürfen es als selbstverständlich betrachten, dass zu diesem Kopfe eine Statue gehöre, aber vorläufig wenigstens müssen wir uns mit ihm allein begnügen.

---

[1] Graef, Röm. Mitth. IV, S. 218. Von den dort aufgezählten Repliken ist No. 12, P. Barberini, Matz-Duhn 975, abgeb. Clarac 486,1 R. in Abzug zu bringen. Zum Kopf des ausruhenden Kriegers der Villa Ludovisi Arndts Einzelvkf. No. 277/8 und seine Bemerkung. Dort No. 48 auch ein Kopf aus Catajo (Dütschke 676). Hierher gehört ferner ein „jugendlicher" Marc-Aurel der Porträtgalerie des British Museum. Gegen die Zugehörigkeit der Chlamys zum Original Furtwängler a. a. O. S. 362, Anm. 1.

Das ungleiche Schicksal dieser drei Brüder lehrt uns wieder recht eindringlich, wie viel nicht bloss die Zeit an unserer litterarischen und replikalen Überlieferung gesündigt, sondern auch wie wenig dieselbe mit ihrer auf das grosse Publikum gerichteten Tendenz ihrer grossen Aufgabe gewachsen war, und dass unser bescheidener Besitz an originalen Meisterwerken doch etwas mehr ist als Füllsel ihrer Lücken. Noch ist es nicht lange her, dass man es als Gemeinplatz hören konnte, der Fund des so beiläufig erwähnten Hermes gestatte uns einen Schluss, welche Vorstellungen wir uns erst von den viel gefeierten Werken unseres Meisters zu machen hätten. Den Fehler jenes Schlusses demonstriert allein schon der Aberdeensche Kopf, glücklicherweise jedoch haben wir auch positive Daten, welche uns bestimmt bezeugen, dass unser Hermes im internen Leben der antiken Kunst recht sichtbare Spuren hinterlassen habe. Zunächst sind es zwei pompejanische Wandgemälde, die ihre Wurzeln in ihm haben.[1] Beidemale ist aus dem Gotte ein Satyr geworden, im zweiten aus dem Dionysoskinde sogar der kleine Eros, der jedoch mit gleicher Lebhaftigkeit nach der Traube langt, während das andere einen für diese Gattung überraschend direkten formalen Anschluss an das Vorbild aufweist. Die malerischen Elemente in diesem würden ohne weiteres den Übergang ins Bild hier ebenso verständlich machen, wie wir ihn am Satyr und der Aphrodite fanden, aber dafür lassen sich diese Pinselskizzen kaum verwerten, die, rein dekorativer Natur, ihre statuarische Abstammung nicht verleugnen. Vermutlich hatte schon im Musterbuch der Satyr die Rolle des Hermes übernommen, dem sie mythisch und psychisch besser lag; wenn er sie aber ganz in dessen Sinne spielte, der sie kreierte, so beweist dies umso mehr für das gewaltige Ansehen des praxitelischen Werkes. Welche Zwischenstationen diese Jahrhunderte währende Tradition berührte, wissen wir freilich nicht, bleibt es uns doch auch fraglich, ob sie ihren Ausgangspunkt von der Cella des Heraions oder vom Hause im Kerameikos genommen habe.

Aber ein anderes monumentales Wahrzeichen seiner wirkenden Kraft hat der Hermes auf dem eigensten Gebiete ins Leben gerufen, die Gruppe des Silen mit dem Bacchuskinde, deren Berühmtheit zahlreiche Wiederholungen beweisen, ein Kunstwerk allerersten Ranges, dazu eines, dessen imponierende antike Grösse die Vertraulichkeit nicht entfernt.[2] Wie vom Hermes aus

[1] 1) Casa del naviglio, von Rohden, Jahrb. II, Tf. 6, S. 66 ff.
2) Helbig No. 373, Furtwängler, Satyr von Pergamon, S. 21, Tf. III, 6, und Arth. Schneider, Festschr. für Overbeck, Tf. V, S. 85 ff.

[2] 1) Louvre, Fröhner No. 250, aus Villa Borghese, zu dem reichhaltigen Litteraturverzeichnisse Fröhners dieses besten aller Exemplare, sind hinzuzufügen Brunn,

gesehen sich uns die Vergangenheit in der Eirenegruppe repräsentiert, so erscheint uns in dieser die Zukunft. Drei Generationen ziehen hier an uns im Wettkampf vorüber, der glücklicherweise keines Preisgerichts bedarf. Im Meisterwerke des hohen plastischen Stiles klingt der monumentale Beginn aus, wie der idyllische Schluss schon vernehmlich in ihm anklingt. Es war die äusserlich am wenigsten dankbare Variation des Themas, die ihm zufiel, die Gruppierung des Kindes mit der mütterlichen Pflegerin wirkt tiefer, die mit dem kindischen Alten drastischer; der Schöpfer der Silengruppe befand sich in der günstigsten Lage und er hat seinen Vorteil zu nutzen gewusst. Er durfte die beiden inniger zusammenschliessen und das liebevolle Aufgehen des Alten in seiner Wärterpflicht, die der kosende Schelm durch sein Lachen lohnt, behaglich schildern. Justi bemerkt zu Murillos heiligem Felix mit dem Christuskinde: „Man kann sich nicht helfen, diese Zärtlichkeit macht sich bei dem blühenden Jüngling (S. Antonio) weniger gut als bei dem greisen S. Felix“ . . . „die wechselseitige Zuneigung von Greisen und Kindern ist ja so natürlich, in der Freude jener ist oft ein kindliches Wesen“ . . . „Murillo hat die Legende zum Vorwand eines rein menschlichen Motivs gemacht. Auch die griechische Plastik kennt dieses Motiv des treuen greisen Kinderfreundes: des bärtigen Pflegers des göttlichen Dionysoskindes. Der Maler braucht den Vergleich nicht zu scheuen.“ Gewiss nicht, trotzdem er zuverlässig eines ergiebt, der geniale Andalusier ist diesmal und wohl auch nur dies eine Mal in den Zauberkreis der Antike geraten. Die Inspiration durch die Gruppe liegt klar zu Tage. So despektierlich-zutraulich benimmt sich keines seiner göttlichen niños, die sich bei aller Huld ihre irdischen Anbeter doch ein wenig vom Leibe halten, dieser jedoch hat „sorgsam das Häufchen zartes Fleisch in seine gewaltigen

---

Deutsche Rundschau VIII, S. 191, Friederichs-Wolters No. 1430, Brunn-Bruckmann Tf. 64 und Collignon, Hist. d. l. sculpt. gr. II, S. 583.

2) München, Glyptothek, Brunn No. 114, aus Palazzo Ruspoli, abgeb. Clarac 375,6 R.

3) Vatikan, Braccio nuovo, Helbig, Führer I, No. 4.

4) Wilton-House, Michaelis, Anc. marb. No. 70, Clarac 411,7 R., geringes Exemplar, H. 1,26 gegen 1,90 von 1), 1,99 von 2).

5) Rom, Palazzo Massimi, Matz-Duhn I, 471, schlecht und verkleinert, „etwa $^3/_4$ Lgr.“

6) Rom, Stud. Carmini, Matz-Duhn I, 472, Statuette, H. 0,68, abbozziert.

7) Fragment im V. Saale des Orto botanico.

Köpfe des Silen.

1) Berlin, Ant. Skulpt. No. 279.

2) Rom, Palazzo Rospigliosi, Matz-Duhn No. 482.

3) Kapitol, Galerie No. 35.

4) Neapel, Mus. naz. Inv. No. 6333.

5) Madrid, Hübner No. 119.

Fig. 80. Silen mit dem Bacchuskinde (Gruppe im Louvre).

Hände gebettet", völlig so wie der Silen, der seinen kleinen Gott aber auch wirklich einschläfern will. Träger der Inspiration wird vermutlich der

Stich von Perier gewesen sein, dessen Raccolta im Sevilla jener Tage für ihre Aufgabe, das Evangelium der Antike zu verkündigen, dankbaren Boden gefunden haben muss. Jedenfalls ist dieser St. Felix der höchste Ruhmestitel unserer Gruppe, die, wie wir sehen werden, noch manch anderen besass; denn der Anschluss ist diesmal mehr als der naive Ausdruck der Bewunderung, er beruht auf tiefer, innerster Wesensverwandtschaft. Erinnert doch der Apelles Sevillano in seinem entzückten Schauen des Mysteriums der Schönheit, in seinem harmonischen, nur dem Kult der Freude geweihten Sinne mehr als irgend ein anderer der Grossen der christlichen Kunst an Praxiteles. Wie Besiegelung und feierliche Anerkennung nimmt es sich aus, wenn der einzige abgeleitete Strahl praxitelischer Kunst, der ihn traf, auch zündete.

Die kunstgeschichtliche Stellung der Silengruppen, durch ihren praxitelischen Charakter annähernd gegeben, bedarf doch noch einer genaueren Präzisierung. Lange bevor der olympische Hermes sich zum Vergleiche bot, war jener Charakter in voller Schärfe erkannt; die Anwendung und Art der Ausnutzung des Stützenmotives sprach zu deutlich, und mit diesem überzeugenden formalen Motiv sprach noch ein anderes, weniger fassbar und doch kaum weniger wirksam. Die Grösse der Auffassung so hart an der Schwelle des Genre deutet auf vornehme Abstammung, sie lässt uns die spurlos verlorenen praxitelischen Silene der Sammlung des Asinius Pollio noch schwerer vermissen. Von einer vereinzelten Darstellung auf einem attischen Vasenbild des vierten Jahrhunderts abgesehen, besitzen wir in unserem Monumentenvorrat keinen Silentypus, der an die Noblesse dieses auch nur entfernt heranreichen würde. Auch wo er die Rolle des komischen Alten spielt und das Möglichste in Unterdrückung der tierischen Elemente geleistet scheint, ist diese menschliche Auffassung nur allzu menschlich; der geistig verkommene schmerbäuchige Säufer, die Zielscheibe des Witzes des Thiasos, sinkt wieder bis unter die Grenze, die er kaum überschritten hat. Es geht ihm eben nicht anders wie seinen jüngeren Genossen, den Satyren. Wir sahen, mit welchem Jubel das kühne Experiment, sie schmuck und adelig zu machen, aufgenommen ward, und welch unerwartet rasches Ende es doch fand. Hier haben wir den zweiten Teil des Schauspieles mit dem gleichen Schluss. Man kann ihn als den Versuch bezeichnen, den jungen Satyr in seinen späteren Tagen zu schildern. Das Alter ist ihm zur Patina nobilis geworden, sein geklärtes, mildes Wesen spricht sich in dem freundlichen, geweckten Antlitz aus, und wenn auch die Stürme der Jugend an ihm nicht spurlos vorübergegangen sind und er bereits ein

wenig bequem und behäbig geworden ist, seine Genussfreude und Genusskraft ist noch nicht vorüber. Man kann die pointierten Worte des Epigrammes auf die praxitelischen Silene, die der Stein und nicht das Alter am Tollen hindert, ebenso treffend auf ihn anwenden.

Und doch welch entschiedenes Fortschreiten auf den von Praxiteles gebahnten Zielen zu neuen Problemen, die aus dem bereits gelösten hervorwuchsen. Das dringlichste war die naturgemässe Bildung des Kindes, welches sich zu seinem bevorstehenden Siegeszug zu rüsten begann, und das Gruppenproblem, zu dessen Bewältigung alle Vorbedingungen erfüllt waren, es bedurfte nur des letzten, dem Genre vorbehaltenen Schrittes, um aus dem Dual und Plural zu einer höheren Einheit zu gelangen. Beide erscheinen hier unter Einem und wie paradigmatisch an dieser Aufgabe vollendet, denn eines folgt hier mit Notwendigkeit aus dem anderen. Aber es braucht ebensowenig der Fall zu sein, wie wenn man das Mehr an naturalistischer Behandlung durch die besondere Eignung des Vorwurfes erklären wollte. Solche Argumente beweisen nichts weiter, als dass die vollendete Harmonie unseres Werkes das Resultat hoher künstlerischer Weisheit war. Ihr Walten können wir bis in die untergeordnetsten Dinge bewundern. Wir wählen als Beispiel den stützenden Stamm. Er scheidet sich sehr bestimmt von jenem, an welchen sich die praxitelischen Gestalten lehnen. Es ist ein alter knorriger Baum, dessen Wurzeln die schützende Decke bereits gesprengt haben und nun zum Teile freiliegen, liebkosend umschlingt ihn eine Rebe; es ist das Thema der Gruppe ins Pflanzenleben transponiert. Dieser Zug feiner Naturempfindung kündigt das Idyll, dessen Geist das ganze Werk atmet. Im unmittelbaren Gefolge praxitelischer Gestalten sind wir ihm schon beim jungen Flötenbläser begegnet, der ganz gut unserem kleinen Bacchus sein Schlaflied blasen könnte, und haben dort auf die Priorität der bildenden Kunst hingewiesen. Auch unsere Gruppe hat in diesem Sinne Schule gemacht, ihr dankbares Motiv erfuhr vielfache Variationen, deren Ton immer mehr ins Leutselige herabsinkt. Ein prächtiges Beispiel besitzen wir noch in dem Satyr, der mit Jungdionysos Pferdchen spielt.[1] Das Virtuosentum hat sich den Stoff in seiner Weise zurecht gemacht. Ein Kinderspiel ist ihm die passendste Form, seine souveräne Beherrschung der alten statischen und kinetischen Probleme der

[1] Heydemann, Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. ph. h. Cl. 1878, S. 115, zählt vier Exemplare auf: 1) Vatikan, Gall. dei candelabri, abgeb. daselbst Tf. 4; 2) Neapel, Mus. naz., abgeb. Mus. Borb. II, 25, Clarac 397,6 R.; 3) Villa Albani, abgeb. Clarac 397,7 R. mit geänderter Bewegung; 4) Fragment des Universitätsmuseums von Bologna.

Plastik glänzen zu lassen. Eine ganz ähnliche Stimmung haben wir zuvor an der reizvollen Aphrodite-Sandalenlöserin wahrgenommen, aber dieses tolle Capriccio voll sprudelnden Lebens und launiger Beweglichkeit wirkt umso mehr, als es sich, fast möchten wir sagen ausdrücklich, als Finale bekennt. Die jahrhundertlangen Zunftbestrebungen der altersgrauen sikyonischen Erzgiesserschule der Dädaliden finden hier ihren lustigen Abschluss. Lysippische Anklänge treten in dieser Gruppe deutlich zu Tage; sie ist, obschon uns nur in Marmorrepliken erhalten, in Bronze gedacht, und die Kühnheit der Linienführung wie die Meisterschaft der Konzeption machen sie ihres alten Adels durchaus würdig. Seiner Natur nach blieb dies Thema keineswegs allein auf die statuarische Plastik angewiesen; war doch der Mythus nicht dazu in den Kreis der Alltäglichkeit eingetreten, um nur von der Plinthe herab zu ihr zu sprechen. Es ist so ziemlich auf allen Wegen, die Kunst und Kunsthandwerk boten, in die Tiefe gedrungen, womit wir uns hier nicht näher zu beschäftigen haben, aber den stärksten Beweis seiner Aktualität bietet uns doch seine polyphone Behandlung durch das famose Satyrquartett der schola Octaviana, welches Plinius an der Spitze jener Marmorwerke aufzählt, die trotz des Mangels an Meisternamen allgemein gefallen haben.[1] In einer dieser Statuen, der an dritter Stelle genannten, hat man vergeblich das Urbild des Silens mit dem Bacchuskinde gesucht, der Gewinn, die alte Anonymität gegen die neue einzutauschen, wäre auch ein ziemlich problematischer, aber immerhin überhebt uns dieser erste Identifikationsversuch der Mühe, den Anspruch eines so hochbedeutenden Werkes auf einen Platz auch in unseren mageren Schriftquellen zu begründen. Man könnte diesem freilich die charakteristische Thatsache entgegensetzen, dass es bis auf Collignon, Histoire de la sculpture grecque, auch nur in einer unserer vielen Kunstgeschichten einen solchen gefunden hat und zwar in der Winckelmannschen. Aber wie dem immer sei, darüber sind wir wenigstens im Klaren, wo wir es zu suchen oder zu vermissen haben. Wie uns seine ein-

[1] 36, 29. Multa in eadem schola sine auctoribus placent: Satyri quattuor, ex quibus unus Liberum patrem palla velatum umeris praefert, alter Liberam similiter, tertius ploratum infantis cohibet, quartus cratere alterius sitim sedat. Die angefügten „duaeque Aurae velificantes sua veste“ waren wohl nur Ortsgenossinnen. Die vier Satyren ordnen sich paarweise, die ersten zwei haben es mit Götterkindern zu thun, die sich manierlich benehmen, die beiden ungeberdigen, deren Laune und Durst ihren Pflegern so viel Mühe macht, werden wohl echte Sprösslinge des Thiasos sein, der sich hier in embryonalem Zustande wiederholt. Jungdionysos muss doch ebensogut seine standesgemässen Spielgenossen haben können, wie ein Prinz sein Kinderregiment. Auffällig bleibt nur das palla velatum, das vielleicht einmal seine monumentale Lösung finden wird. Wir möchten aber doch wagen, dafür pelle velatum zu vermuten.

gehende Betrachtung den alten Glauben an seinen innigen Zusammenhang mit praxitelischer Kunst nur aufs neue gefestigt hat, so konnte ihn auch der flüchtige Blick auf die angefügten Werke nur stärken; seine Grösse und Vornehmheit

Fig. 81 u. 82. Dionysoskind im Thermenmuseum.

lassen sie noch bis zur Greifbarkeit hervortreten. Sicherlich hat keiner der uns noch geläufigen Meisternamen so viel Recht, hier an erster Stelle genannt zu werden, als der Kephisodots. Der Ruhm, der im Altertum diesem Sohne des Meisters als seinem würdigen Nachfolger zuteil ward, lässt es als eine

Ehrenpflicht unserer Wissenschaft erscheinen, den Spuren seines Wirkens in der monumentalen Überlieferung, die aller Wahrscheinlichkeit nach noch bedeutende Reste desselben enthält, eifrigst nachzugehen. Für uns ist sie besonders dringlich, wir haben auch bisher dieses Namens oft genug Erwähnung thun müssen, aber was vor allem not thäte, wäre die Wiedergewinnung seines Hauptwerkes, jenes viel bewunderten Symplegmas zu Pergamon, das Plinius, hinter dem auch hier als Gewährsmann Pasiteles steht, als solches anführt. Es wäre geradezu ein Wunder, wenn ein so autoritativer Appell an das kunstliebende Publikum nicht die gewünschten Bestellungen zur Folge gehabt hätte, und so hat man demnach unter den vielkopierten oder doch vielberühmten Symplegmen unserer Museen nach Fingerabdrücken Umschau gehalten. Freilich so gut wie erfolglos; man hat den Begriff Symplegma viel zu enge gefasst, bald an palästritische, bald an erotische Verkoppelung gedacht. Das Wort ist der technische Ausdruck für Gruppe, der freilich erst nach der künstlerischen That geprägt werden konnte, welchem Ereignis das Werk unseres Meisters mindestens sehr nahe stand. Das besondere Kennzeichen, „die Finger eher im Körper als im Marmor eingedrückt", fehlt hier nicht, es ist auch nicht wie sonst, wo man auch darauf hinwies, bloss als erfreuliche naturalistische Zugabe vorhanden. Die Wirkung der Komposition beruht sehr wesentlich auf diesem Zuge, dessen technische Reize die Wiedergabe der Kopisten fast nur mehr erraten lässt, während die Umschöpfung Murillos sie in malerischer Steigerung vorführt. „Das Häufchen zartes Fleisch", das zwischen den mächtigen Fingern, die es umklammern, leuchtend hervorschimmert, macht es sehr erklärlich, wie jenes scheinbare Detail so stark in den Vordergrund rücken konnte, um als stenographische Abkürzung der Beschreibung zu fungieren.[1]

Das Dionysoskind des Symplegmas hat ein Brüderlein, dem sein Pfleger bis auf ein Stück der linken Hand, die an seinem Leibe haften

[1] Die vielbemerkte Übereinstimmung des Standmotivs mit jenem des sicher lysippischen Herakles Farnese beweist, wie Amelung zu Einzelvkf. No. 346 und Führer zu No. 40 richtig behauptet hat, nicht gegen seine Zugehörigkeit zur praxitelischen Richtung. Einen Einfluss Lysipps auf den jüngeren Kephisodot anzunehmen, hat weder chronologische noch sonstige Schwierigkeiten, und es scheint nicht an Anzeichen zu fehlen, die für diese naheliegende Annahme sprechen. Lysippische Anklänge zeigt auch der Apollo mit der Gans völlig unverkennbar (vergl. Amelung, Führer S. 7), und Studniczka: Menandros, eine Anfrage, will das „wahre Bildnis des Dichters, dem ohne Frage die Statue der Praxitelessöhne zu Grunde lag", „in den zahlreichen Kopien eines schönen, bewegten, nervös geistvollen Kopfes lysippischen Charakters" wiederfinden. Eine ganz ähnliche Vereinigung praxitelischer und lysippischer Weise zeigt auch das dritte Werk des gleichen Standmotivs, der von Hauser, Jahrb. IV (1889), S. 113, glücklich wieder richtiggestellte bronzene „Narcisso" in Neapel.

blieb, abhanden gekommen ist. Wir haben dieses Fragmentes vom Palatin, jetzt im Thermenmuseum[1], früher schon flüchtig gedacht, um es aus dem Replikenverzeichnis der Eirenegruppe zu verweisen. Der offizielle Führer sagt von ihm zutreffend: „È un motivo affine al gruppo di Hermes di Prassitele e a quello di Irene e Pluto di Cefisodoto, benchè non riproduca esattamente nè l'uno nè l'altero e sia di epoca alquanto posteriore." Es gehört zu keiner der uns bisher statuarisch bekannten Analogien, aber dass es zeitlich dem Symplegma am nächsten steht, zu dem es motivisch am wenigsten passt, verrät sein Stil deutlich genug. Schon die Art der Bekränzung weist fast demonstrativ dorthin, die vorstehenden Backenknochen, der geöffnete Mund, das lebhafte lachende Gesicht, all das verrät bei geringerem Können das gleiche Streben. Auch die Behandlung des kindlichen Fleisches und vor allem, dass die Finger der tragenden Hand sich direkt in dasselbe einbetten, lässt an ein Rivalitätsverhältnis denken, bei dem zunächst die Frage der Priorität ausser Spiel bleiben soll. Vorerst haben wir eine Vorstellung von dem ganzen Werk zu gewinnen, und das ist glücklicherweise eine ziemlich einfache und naheliegende Sache. Wir kennen es weit länger als die olympische Figur, seit 1594, freilich nur aus einer Zeichnung, die jetzt zu Ehren jenes ihrem verborgenen Dasein entrissen ward.[2] Die Gruppe, die damals im Palazzo Farnese stand und ihrem Herausgeber eine sinnige Allegorie darzubieten schien, ist verschollen, aber der alte Stich genügt, trotzdem er das Werk im Gegensinne giebt, um es als eine vollständige Replik des gleichen Originales erkennen zu lassen, da das Kind in ganz gleicher Weise auf der linken Hand des Hermes sitzt und wie der Puntello auf seinem linken Oberschenkel und die Armstümpfe zeigen, genau gleich bewegt war. So wäre denn hiermit ein Stück des alten Stiches monumental in Erscheinung getreten, doch brauchen wir diesmal die Arbeit nicht halb zu thun, der fehlende grössere Rest, die beiden „Humanae vitae vices aetatesve", sind gleichfalls ins monumentale Leben zurückzurufen; ihn bietet, und zwar wundersamerweise gerade so weit, wie wir es uns wünschen müssen, eine herrliche bisher kaum beachtete und nie gewürdigte Statue in Madrid[3], der „joven orador de la escuela de Platon". Die

[1] Matz-Duhn I, 355. Guida del mus. naz. rom. nelle Terme diocleziane S. 33f., 1864 gefunden. Die photographische Aufnahme verdanke ich der Liebenswürdigkeit Dr. Pollaks, der noch die Notiz beifügt: „par. Marmor, 57 cm hoch, kleine Partien an der Stirne, Backen, Lippen, Kinn und Oberbrust in Gips ergänzt."

[2] J. Bapt. de Cavaleriis, Antiquae statuae urbis Romae III u. IV, 45, Wiener Vorlageblätter A. XII, 3, vergl. Journ. of hell. stud. III, S. 85.

[3] Hübner 65, abgeb. Clarac 597,1 R.

Fig. 83. Statue in Madrid.

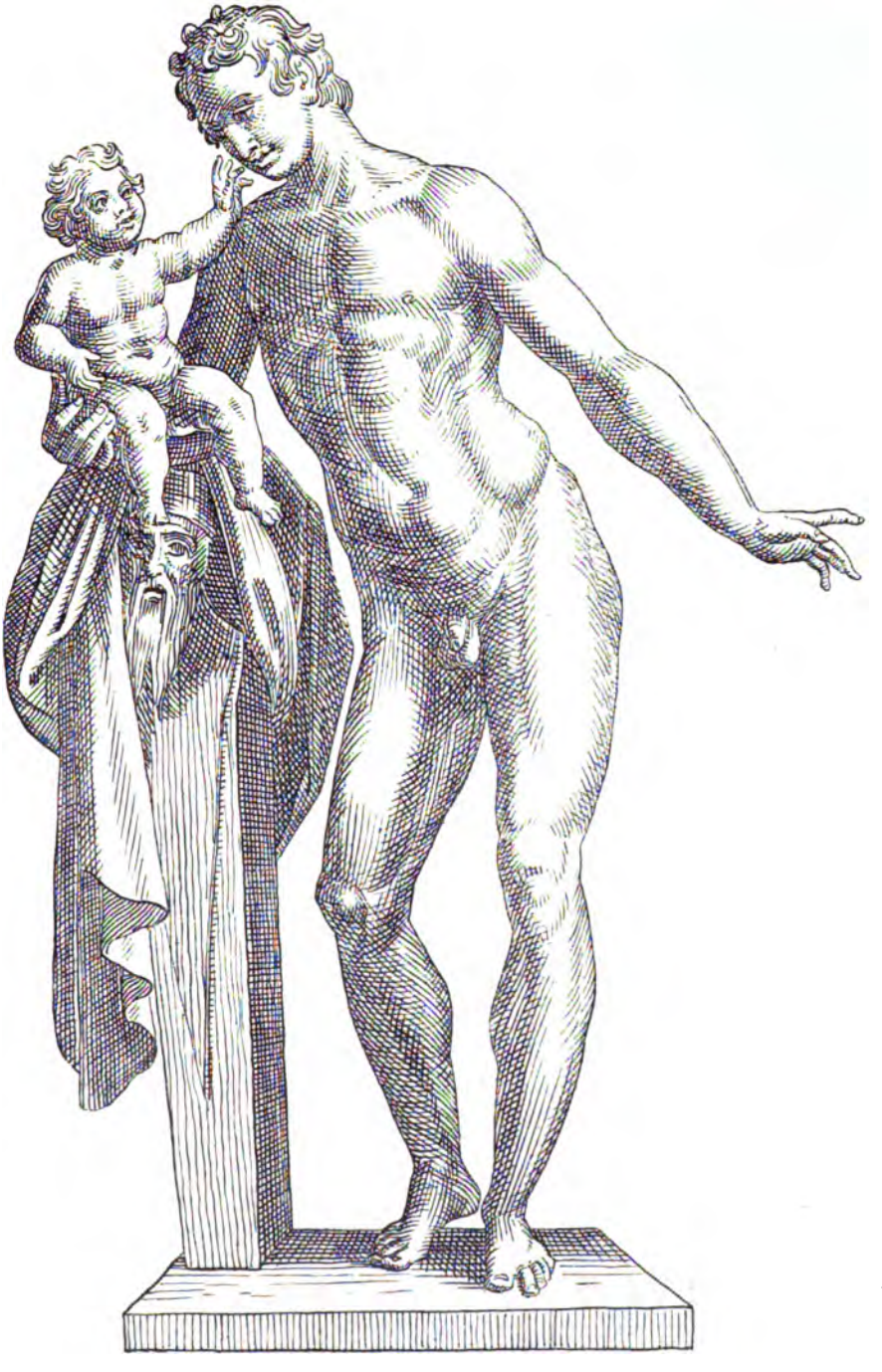


Fig. 84. Alter Stich einer verschollenen Gruppe (einst Palazzo Farnese).

Gegenüberstellung beider Abbildungen lehrt das ohne weiteres, man braucht bloss den falsch ergänzten linken Arm (ergänzt ist auch der rechte, im übrigen aber darf man die Erhaltung trefflich nennen, zumal der Kopf bis auf die zugefügte Nase antik und zugehörig ist) in Abzug zu bringen, um an seine Stelle das palatinische Fragment, dessen Maassverhältnisse das Experiment gestatten, einzusetzen und die Vorlage Cavaleris scheint vor uns zu stehen. Wie treu ihr der Zeichner folgen wollte, sieht man am besten an dem über die Herme gelegten Gewande, das im Wurf wie in den Faltenzügen stimmt, aber völlig sich selbst entsagen konnte er als Kind seiner Zeit doch nicht.

Die madrider Statue, deren Herkunft wir nicht kennen, kann mit der farnesischen Gruppe kaum identisch sein, so völlig spurlos hätte doch das dort einst vorhandene Kind nicht verschwinden können, und wir besitzen demnach drei verschiedene Kopien desselben Originales, das durch diesen Umstand allein schon an Bedeutung gewinnt, und vermutlich wird es noch gelingen, diese Reihe zu erweitern. Seine kunstgeschichliche Stellung lässt sich mit wenigen Worten bestimmen. Wenn der Silen mit dem Bacchuskinde die legitime Umschöpfung des praxitelischen Hermes bedeutet, so bedeutet unsere Gruppe seine gleich legitime Fortsetzung. Der Baumstamm ist durch eine Herme ersetzt, das Kind, naturalistischer durchgebildet, spielt eine selbständigere Rolle, Hermes muss sich stärker zu ihm herabneigen, er lehnt bequemer, den Ansprüchen des Gruppenproblems wird entschiedener Rechnung getragen. Im Ganzen aber überwiegt die Nachempfindung, die schöpferische Kraft tritt zurück. Praxitelisch ist hier alles, man möchte sagen wie durch Suggestion, bis auf das Kind, das eine Ausnahme macht: es ist eben kephisodoteisch. Und doch bleibt es das Werk eines feinsinnigen Künstlers. Der Kopftypus seines Hermes ist eine geschmackvolle Weiterbildung des olympischen, die Vereinfachung des Gewandmotives nicht ohne Noblesse, die Steigerung der träumerischen Stimmung, der der spanische Name gerecht wurde, frei von jedem Anklang ans Süssliche. An seinen Rivalen, in dem wir Kephisodot erkannten, reicht seine künstlerische Potenz allerdings nicht heran. Unsere Überlieferung nennt uns einen Künstlernamen, der hier wohl jedem Suchenden einfallen wird, weil seine Stellung in derselben all den hier geforderten Bedingungen völlig entspricht. Den zweiten Sohn des Meisters, der stets an der Seite Kephisodots erscheint, Timarchos, den sie nur in seiner Eigenschaft als Sohn und Bruder kennt, lässt doch eine römische Inschrift als selbständigen Meister erscheinen.[1] Aber gerade dieser Umstand, der hier so stark für

[1] Löwy No. 491.

ihn spricht, beraubt uns zugleich der Hoffnung, den Wahrheitsbeweis jemals antreten zu können; so lange die Erwähnung eines Werkes von ihm mangelt, bleiben alle Meistertaufen auf seinen Namen ohne Rechtskraft. Müssen wir demnach uns hier eine unliebsame Zurückhaltung auferlegen, so entschädigt die monumentale Überlieferung, sie scheint manches Bildwerk zu enthalten, welches von der Hermesgruppe unseres problematischen Timarchos neues Licht empfängt. Zunächst eine madrider Dionysosstatue, die Furtwängler sehr zuversichtlich der „späteren Zeit" des Praxiteles zugeteilt hat, und uns damit den Nachweis praxitelischer Elemente im Einzelnen erspart.[1] Der jugendschöne Gott lehnt in träumerischer Entrückung an einer ähnlichen Herme, seinem altertümelnden Mannesbildnis, über deren Kopf er gleichfalls sein Gewand gelegt hat, nur etwas höher, da die Einzelfigur gestreckter gehalten werden musste. Die Körperbildung ist dem Vorwurf entsprechend weicher und blühender, der Kopf gehört auf das engste mit der sog. kapitolinischen Ariadne[2] zusammen, deren Schicksal von dem dieser Statue nicht getrennt werden kann. Dem gleichen Leitmotiv sind wir in dem Kreise praxitelisch anmutender Gestalten bereits früher an einem Werke begegnet, der wiener Artemis von Larnaka. Will man dem so scharf hervortretenden symptomatischen Charakter dieses Zusammentreffens sich nicht verschliessen, so erübrigt nur, für sie wie für ihre aus den Münztypen bekannte Schwester die gleiche Folgerung zu ziehen, die uns ein paar Worte zur Geschichte des Stützenmotivs erleichtern werden. Die vorpraxitelische Kunst kennt nur die tektonische Stütze mit einer einzigen Ausnahme, die aber auf einer modernen, scharfsinnig begründeten Konjektur beruht.[3] Praxiteles hat Säule und Pfeiler durch den Baum ersetzt, den er, wie wir sahen, ebenso meisterlich zu nutzen wie zu behandeln verstand. In dem einen Zuge drückt sich sein Verhältnis zur vorausgegangenen plastischen Anschauung mit fast mathematischer Bestimmtheit aus. Die logische Folge der Felsenstütze hat erst eine spätere Zeit gezogen, die damit gleichfalls ihr künstlerisches Glaubensbekenntnis abgelegt hat. Aber schon in der unmittelbaren Umgebung des Meisters regt sich das Verlangen, den doch etwas eintönigen Stamm mit guter Manier los zu werden. Der Schöpfer des Apollo mit der Gans hat dies Thema zu einem geistvollen Capriccio genutzt, mit dem er Mit- und Nachwelt zum besten hielt;

[1] Hübner No. 18, vergl. Friederichs-Wolters No. 1485, Furtwängler, Meisterwerke S. 571, abgeb. Clarac 386,8 R.

[2] Helbig, Führer I, 525, Friederichs-Wolters No. 1490, Brunn-Bruckmann Tf. 383.

[3] Kekulé, Über eine weibliche Gewandstatue S. 7ff.

die Lösung, aus dem Holz der Baumstütze eine entsprechende stilisierte Stützfigur zu schnitzen und durch das geistige Band der Wesensgleichheit über den Mangel eines kausalen Zusammenhanges hinwegzutäuschen, verrät Geist und Geschmack. Sie hat starken Anklang gefunden, aber doch nicht den Anspruch, für mehr zu gelten als ein geschicktes Auskunftsmittel, das die Not, die es ins Leben rief, nicht verleugnet.

Den madrider Dionysos hat Furtwängler „dem Eros von Parion zumeist verwandt" genannt, das heisst der von uns früher besprochenen pariser Figur.[1] In dieser Fassung können wir dem Urteil beistimmen und die sich hiermit bietende annähernde Lösung für dies alte Rätsel annehmen. Wir möchten in die gleiche Richtung auch für den Adonis von Kapua hinweisen, über den wir demnächst noch in aller Kürze zu Worte kommen wollen.[2]

Die wiedererstandene farnesische Gruppe vereinigt sich mit dem Silen-Bacchusträger zur Zeugenschaft für die hohe künstlerische Bedeutung des Hermes unseres Meisters innerhalb der Antike, die die längste Replikenliste voll aufzuwiegen imstande ist. Einzig ist für uns wie er selbst auch die historische Umrahmung einerseits durch die Eirene- und Hermesgruppe seines Vaters, andererseits durch die Silengruppe seines Sohnes und die Hermesgruppe seines Jüngers. Wir brauchen kaum mehr Phrynen um das Recht zu beneiden, dessen Ausübung ihr so viel Kopfzerbrechen gemacht haben soll, und könnten wir uns in ihre Lage versetzen, wer weiss ob es uns anders ginge als dem Chamisso'schen Wanderer mit seinem Kreuze.

[1] Cap. IX, S. 236.

[2] In die gleiche Richtung möchten wir auch die jugendliche Knabengestalt (Hermes?) der Uffizien verweisen, deren Kopftypus eine nahe Verwandtschaft mit der madrider Figur ankündet.

FÜNFZEHNTES KAPITEL.

NACHLESE.

Die folgenden Zeilen wollen eine Reihe praxitelischer Fragen, die seit dem olympischen Funde förmlich wild zu wachsen scheinen, in zwangloser Folge behandeln. Für uns bedeutet der Hermes nicht bloss den Höhepunkt des künstlerischen Genusses, den unmittelbaren, durch keine Zwischenglieder abgeschwächten Kontakt mit dem Meister, er bedeutet uns auch den Höhepunkt seines Schaffens. Wie die Forschung bei ihm immer aufs Neue einsetzen muss, ebenso notwendig muss die Darstellung mit ihm hart vor ihrem Abschlusse halten, der die einzeln gewonnenen Züge, so gut es eben gehen will, zu einem Gesamtbilde verschmelzen soll. Indes bevor wir dazu schreiten können, müssen wir doch ein wenig Umschau halten; ist doch die Zahl der Monumente, die für ein solches Gesamtbild schon derzeit in Frage kommen, mit dem bisher Behandelten keineswegs erschöpft. Es sind sogar einige noch unbesprochen, denen ein besserer Platz als der im Nachtrab angemessener wäre, aber gerade das konstante Wachsen dieser Zahl macht die Errichtung eines solchen Anhanges mit bloss provisorischer Anordnung rätlich, um dem lebendigen Fluss der Forschung auch äusserlich Ausdruck zu geben. Ihm soll zugewiesen werden, worüber sich nur angesichts des Hermes reden lässt. Das Wenige, was an Zuteilungen älteren Datums vor diesem strengen Richter standhielt, hat im Früheren seine Würdigung gefunden, der Rest mag billig als erledigt gelten. Bestritten müssen hier nur neuere Fehlgriffe werden, so weit sie diese Ehre verdienen, ohne dass sie ihnen bisher genugsam erwiesen ward. Voll und ganz wird sie derzeit wohl nur einer einzigen, besonders anspruchsvollen, der Eubuleushypothese zukommen. Wer Polemik oder Statistik berufsmässig treibt, findet hier ein reiches Feld nützlicher Thätigkeit. Wir wollen uns auch noch die weitere Beschränkung auferlegen, wie bisher auf Werke, die bewusste oder unbewusste Anlehnung

an die Weise unseres Meisters verraten, nur so weit zu achten, als es zur schärferen Erkenntnis dieser Weise notthut; denn an und für sich hat dies schier unerschöpfliche Thema mit unserem gar wenig zu schaffen. Doch ehe wir nun im Folgenden den noch übrigen Reichtum an praxitelischen

Fig. 85. Kopf aus Pergamon in Berlin (en face).

Gaben moderner Forscher ausbreiten, mag dem Verfasser die Unbescheidenheit verstattet werden, sein eigenes Scherflein voranzusetzen.

Der Kopf (H. 0,31, par. Marmor), den wir hier, dank der gütigen Erlaubnis der Generalverwaltung der berliner Museen, zum ersten Male veröffentlichen, befindet sich als wichtiges Fundstück der pergamenischen Ausgrabungen im Pergamonsaale daselbst. Er ist vorzüglich erhalten, nur

die Nasenspitze weggebrochen, das fehlende Stück des Oberkopfes war besonders gearbeitet. Der Fundort, sowie eine Einarbeitung im Haar, die man zur Befestigung eines Diadems geeignet hielt, haben zu der vorläufigen Benennung „Porträtkopf eines Diadochenfürsten“ Anlass geboten, der Stil sicherlich nicht, und da jene Einarbeitung auch ganz gut für einen

Fig. 86. Kopf aus Pergamon in Berlin (Profil).

Kranz passt, so dürfen wir uns wohl, frei von ikonographischen Anwandlungen, mit ihm beschäftigen. Beginnen wir damit, so ist die erste in der kleinen Reihe sich von selbst aufdrängender Beobachtungen, wir haben hier ein unzweifelhaft originales Werk vor uns und zwar das eines bedeutenden Künstlers. Gleich einleuchtend dürfte die Behauptung sein, dieses originale Werk müsse zeitlich der Hauptmasse der pergamenischen Funde vorauf-

gehen; genügt es doch dafür, auf die schlichte Haarbehandlung hinzuweisen, die ihre Analogien nicht im zweiten, sondern im vierten vorchristlichen Jahrhundert findet. Daraus ergiebt sich der bündige Schluss, unser Marmorkopf ist nicht „pergamenisch", sondern der Rest eines der Kabinetstücke

Fig. 87. Büste der Sammlung Baracco (en face).

aus den fürstlichen Sammlungen von Pergamon. Nirgends tritt dieses Ergebnis dem Beschauer mit grösserer Bestimmtheit entgegen, als an dem Orte seiner jetzigen Aufstellung. Wandelt man den Gigantenfries entlang, ergriffen von der phantastischen Wucht seines Kampfgewühles, so hemmt

man hier den Schritt; ein lichter Strahl befreiender Schönheit bricht hervor, der uns den Namen unseres Meisters suggeriert. Unsere gesamte monumentale Überlieferung besitzt nur zwei Köpfe, die sich als ebenbürtige diesem zur Seite stellen lassen, den Aberdeenschen Herakleskopf und den des olympischen Hermes. Haben wir bei der gemeinsamen Behandlung dieser beiden glauben dürfen, der Variationsgabe unseres Meisters genugsame Ehren erwiesen zu haben, so sehen wir jetzt, dass wir ihr kaum annähernd gerecht geworden sind. Jeder Zug im Antlitz des berliner Kopfes wiederholt sich hier wie dort. Die Stirne ist gleich gegliedert und gewölbt, der Nasenrücken zeigt dieselbe, fast möchten wir sagen, singuläre Schwellung unmittelbar nach dem Ansatz, wie sie beim Hermes ganz, beim londoner Kopfe noch in den Resten erkennbar ist. Augen und Mundbildung sind von derselben malerischen Feinheit und sprechenden Ähnlichkeit, das Grübchen im Kinn bildet gleichsam den richtigen Schluss, und die übereinstimmende Wendung aller drei Köpfe das letzte Siegel. Die Unterschiede liegen nur in der jeweilig individualisierenden Gesamtbehandlung. Gegenüber der kräftigen pastosen Vortragsweise des Aberdeenschen Kopfes und der klar bestimmten des Hermeskopfes sehen wir hier eine mehr andeutende, lichte und flüssige. Völlig verschieden ist jedoch die Behandlung der Haare,

Fig. 88. Kopf der Sammlung Baracco (Profil).

die ein wenig an den ausruhenden Satyr erinnert, doch viel ähnlicher an dem an dritter Stelle zu besprechenden Kopfe wiederkehrt und sich dadurch als spezifisch praxitelisch erweisen wird. Die Frage aber, wie dieses Werk nach Pergamon kam, hat für uns keine Geltung mehr. Haben wir früher aus den pergamenischen Praxitelesinschriften die Folgerung gezogen, dass es dort praxitelische Statuen gegeben haben müsse, so dürfen wir uns der Freude der Bestätigung an diesem herrlichen Stück einer solchen voll hingeben.

An zweiter Stelle mag eine Büste der Sammlung Baracco stehen, deren Arbeit freilich in späte Zeit hinweist, wie bereits ihr Herausgeber bemerkt hat[1], der sie auch kunstgeschichtlich annähernd genau bestimmte. Anlässlich der Publikation eines besseren münchener Exemplares hat Bulle die auffällige Verwandtschaft mit praxitelischem Typus noch schärfer hervorgehoben. Es ist der des Hermes von Andros, dem sie am nächsten steht. Ein leise hervorsprossender Bartansatz verleiht dem Kopfe einen Hauch von Individualität, der aber aus demselben kein Bildnis eines Irdischen macht; es sind die ideal verklärten Züge eines solchen. So gross auch der Abstand sein mag, welcher es von dem vorhergehenden Originalwerk trennt, die vier Repliken ergänzen, was zu seiner Bedeutung fehlen möchte, und fordern unsere Beachtung ziemlich gebieterisch. Man hat einen Athleten in ihm sehen wollen, es fällt uns indes herzlich schwer an praxitelische Athletenbilder zu glauben, wir möchten vermuten, der etwas tieferen Stimmung wäre der Gedanke an eine Grabstatue mindestens gleich angemessen. Wir kennen ja eine solche unseres Meisters in dem athenischen Ritter neben seinem Pferde, und der adelige Charakter dieses Kopfes empfiehlt diese Parallele, die nichts mehr sein will und sein kann als eine solche.

An dritter Stelle wollen wir den von Amelung unserem Meister zugewiesenen jugendlichen gehörnten Dionysoskopf besprechen, über dessen Zuteilung die trefflichen Ausführungen dieses Gelehrten wohl volle Klarheit verschafft haben.[2] Amelung hat das florentiner Exemplar als Ausgangs-

---

[1] Helbig, La Coll. Baracco zu Tf. 56 u. 56a, S. 43, vergl. Bulle in Arndt-Amelung, Einzelvkf. zu No. 857/8.

[2] Florentiner Antiken S. 15ff., vergl. Rob. v. Schneider, Jahrb. d. Wiener Kunstsammlungen 1884, S. 41, Wieseler, Über den Stierdionysos, Göttinger Nachrichten 1891, S. 378 und Arch. Bericht über seine Reise nach Griechenland, S. 52. Gegen Amelung polemisiert vergebens Furtwängler, Meisterwerke S. 590. Die bisher bekannten Exemplare sind:

1) Vatikan, Galleria geografica. Abgeb. Visconti, Museo Pio Clementino VI, Tf. 6, 1, darnach Müller-Wieseler, Denkm. a. K. II, No. 370, die übrige Litteratur Schneider a. a. O. S. 47, Amelung S. 18 u. 21, und Führer zu S. 14.

punkt derselben genommen, welches er litterarisch unbeachtet glaubte, zumal es auch bei Dütschke als Heraklesbüste beschrieben war. Indes hatte weit früher Wieseler dasselbe in Poggio Imperiale gesehen und richtig bestimmt, natürlich ohne es dann in Dütschkes Verzeichnis wiederfinden zu können. Er hat auch über den Typus mehrfach gehandelt und eine vierte athenische Replik nachgewiesen. Eine fünfte, bisher unbekannte des British Museum, von hervorragender Formenfrische, bringt unsere Abbildung; das halbe Dutzend macht eine tarentiner voll. Der antike Ruhm des Werkes steht somit ausser Zweifel, leider aber nicht auch seine ursprüngliche Form. Die Hermenrepliken beweisen hier nicht viel. Dionysoshermen waren geradezu plastische Massenartikel, und unwahrscheinlich ist ein statuarisches Urbild gerade nicht. Für die stilistische Würdigung muss neben dem Exemplar der Galleria geografica, welchem die Erhaltung der Hörner den ersten Platz sichert, nur noch das feiner durchgebildete londoner herangezogen werden. Dem ersteren hat schon E. Qu. Visconti eine feinsinnige Analyse gewidmet; auch er kommt über die Antithese von Gott und Stier, deren Durchführung er nachspürt, nicht heraus und hat hier der „kunstmythologischen" Betrachtung von gestern, so dürfen wir hoffentlich sagen, die Wege geebnet; aber man wird gerechter über ihn denken, wenn man liest, wie er sich gegen Hancarville wehrt, der die träumerische Neigung dieses Kopfes vom Standpunkt des Torero erklärt. Der kunstgeschichtlichen wies Amelung in einfacher und wirksamer Weise den Weg, indem er die vatikanische Herme dem Kopf des Hermes wie dem des ausruhenden Satyrs in Abbildung gegenüberstellte. Seine Auseinandersetzungen gewinnen aber an überzeugender Kraft, wenn man das londoner Exemplar an Stelle jener setzt. Hier wie dort tritt die formale Übereinstimmung in einer jeden Zweifel ausschliessenden Klarheit zu Tage, Dionysos verschmilzt in sich Elemente beider. Seine Göttlichkeit hat er mit dem einen gemein, aber zum Dämon ziehen ihn doch zarte Bande innigster Wesenverwandt-

2) Florenz, Uffizien, Dütschke III, No. 23, vergl. Wieseler a. a. O., Amelung, Führer No. 6, abgeb. Amelung, Fl. Ant. S. 16 u. 17.

3) Athen, Nationalmuseum, erwähnt von Wieseler a. a. O., sonst unbekannt.

4) Tarent, Photographie des röm. Instituts 74, 28.

5) Rom, Villa Albani No. 119, Helbig, Führer II, No. 789, nach rechts gewendet.

6) British Museum, Guide to greek-roman Sculpt. II, No. 100, aus Capua, einst bei Castellani, nach rechts gewendet.

Die Hörner hat nur No. 1 erhalten, an 2 sind sie bestossen, an 5 in Haarlocken verwandelt, an 6 abgearbeitet. Die lateranensische Büste, Benndorf-Schöne No. 489, Helbig, Führer I, 687, abgeb. Amelung S. 22, dürfte eher eine späte Variation als eine frühere Entwicklungsstufe dieses Typus bieten.

schaft, die sich in der feinsten physiognomischen Differenzierung erproben. Praxitelisches Gepräge trägt jedes Detail bis zum Grübchen im Kinn, die teilende Rille im Vorderhaar, schräg zur Stirnmitte verlaufend, haben wir eben am berliner Kopfe gesehen, und alles weist auf die Zeit der

Fig. 89. Kopf im British Museum.

freiesten Entfaltung seiner Eigenart. Aber völlig unverkennbar sein eigen ist auch die geistige Auffassung, der Zauber sehnsuchtsvoller Träumerei, die phantasievolle Stimmung, die tief im Wesen des Gottes begründet, den Beschauer mit erfasst und mächtig verstärkt wird von den aus dem

Dickicht der Haare aufstrebenden kurzen Stierhörnern; sie sind morphologisch den Schläfenflügeln des Hypnos nahe verwandt. Die wirksamste Apologie dankt diese Singularität den Restauratoren, die ihre Spuren,

Fig. 90. Kopf im British Museum (Profil).

wenn sie sie beachteten, in Traubenbüschel oder Lockenmassen versteckten; der spoliierte Kopf sinkt in die Region des Süssen.

Die Alterstufe ruft uns Sauroktonos und Apollino in Erinnerung. Es sieht wie freie Wahl aus, wenn der Meister auch hier wieder den Gott,

dessen Kindes-, Jünglings- wie Mannesdasein der bildenden Kunst genugsam zu schaffen gab, als sinnenden Knaben darstellte, in dem die ersten Regungen eines noch ziellosen Verlangens erwachen. Gewiss, er hat dies knospende Alter besonders geliebt, war es doch das seines Eros, aber denkbar wäre es doch auch, die gestellte Aufgabe hätte ihn dieser überhoben, wie sie aller Wahrscheinlichkeit nach die Hörner kaum seinem freien Ermessen überlassen haben dürfte. Wir bewundern wohl den feinen künstlerischen Takt, der sie mit der kapriziösen Haarbehandlung förmlich zu einem Accord zusammen gestimmt hat, aber das sieht doch eher nach einer glänzenden Lösung eines schweren Problems aus, als nach ungehemmtem Spiel der Phantasie. Zudem fällt es auch schwer zu glauben, derselbe Meister, der es gewagt hatte, die Satyre ihrer Schwänze zu entkleiden, habe dem Gotte diesen nichts weniger als obligaten tierischen Zusatz nicht vorzuenthalten vermocht. Und doch erklärt sich alles einfach, wenn wir darauf verzichten, die kunstmythologische Spezialität des „Stierdionysos" mit dieser Kopfreihe bereichern zu wollen, und an Iakchos denken, den „Hörnerträger" und „ewigen Knaben", dessen Bild der Grossvater unseres Praxiteles einst geschaffen. Dem attischen Glauben konnte der Enkel sich ebensowenig entziehen, den „Stierdionysos" kennt die attische Kunst nicht.[1] Wir haben bei dem Iakchos des Ahnherrn der Frage gedacht, wer der Meister jener hochberühmten, vom Arzte Mnesitheos gestifteten Iakchosstatue gewesen sein möchte, wir werden hier mit der Antwort so lange zögern müssen, als dieser Kopf für uns nichts mehr als Kopf bleibt. Aber für seine richtige Schätzung im Altertum bürgt uns doch, mehr als die kleine Replikenreihe sein lebendiger Einfluss auf das Diadochenporträt, der vor allem in dem prächtigen lysippischen des Vatikans fühlbar hervortritt.[2]

Der Iakchoskopf hat unseren Weg wieder auf das dionysische Gebiet gelenkt, das wir früher gelegentlich der Satyrstatuen unseres Meisters gestreift haben, und gerade die Art, wie er das Thema behandelt hatte, muss uns nach seinen Dionysosstatuen viel zu begierig machen, als dass wir uns etwa bei dem Kinderbilde der olympischen Gruppe oder dem Ludovisischen Torso, den wir im Apollinokapitel besprochen, begnügen könnten. Wir hören nur von zweien, der erzenen der Dreifussstrasse zwischen

[1] R. v. Schneider a. a. O.

[2] Helbig, Führer I, 247, Arndt-Bruckmann, Neapel, abgeb. Comparetti e de Petra, La villa dei Pisoni Tf. XX, 3, vergl. auch den lateranensischen Kopf, Benndorf-Schöne No. 236.

Periboetos und Methe, und einem Bilde im Tempel zu Elis. Von letzterem glaubt man auf Grund einer elischen unter Hadrian geprägten Münze sich eine bestimmte Vorstellung machen zu können.[1] Sie zeigt den Gott, wie er sich den Trunk aus einem Rhyton in der erhobenen Rechten in eine Schale eingiesst, die die Linke hält, er lehnt den Leib, vom Gewand umrahmt, an eine Stütze zur linken und kreuzt die Beine. Zur rechten blickt sein Panther auf, links ist sein Tympanon angelehnt. Praxitelische Elemente sind hierin unverkennbar, und doch ist nichts weiter nötig, als sich dies Münzbild ins statuarische Maass zurückzuübersetzen, um an dieser Rekonstruktion eines praxitelischen Werkes irre zu werden. Wir sind damit vor die Wahl gestellt, an der Authentizität des Stempels oder an der, wenn auch nicht des Meisternamens, so doch des Meisters zu zweifeln.

Der „Liber pater" der Pliniusstelle lenkt unsere Blicke vom jugendlichen auf den bärtigen Gott, was um so mehr erwünscht sein muss, als wir bisher keinem praxitelischen Barte begegnet sind. Aber nicht auf ihn, sondern auf Polyklet war das bekannte Wort Quintilians von den glatten Wangen gemünzt, über die sich der Künstler nicht hinausgewagt habe. Auch hier hat der Fund des Hermes Wandel geschaffen, dessen erster Interpret mit glücklichem Blick die unter dem Pseudonym Sardanapallos weltbekannte vatikanische Statue als praxitelisch in Anspruch nahm.[2] Vielleicht verdankt diese in den Saum des Mantels eingehauene Bezeichnung dem Wunsche des Besitzers ihren Ursprung, das gefährdete Götterbild vor ikonoklastischer Wut zu schützen. Solches Verfahren hätte Analogien für sich, der die übrigen Lösungsversuche entbehren, dann hat sie ihre Wirkung

[1] Weil, Zeitschr. für Numismatik XIII, S. 384 und in Baumeisters Denk. d. cl. Alterth. S. 1402, vergl. Furtwängler, Meisterw. S. 531, Anm. 4.

[2] Die von Treu bisher nur gelegentlich ausgesprochene Zuteilung an Praxiteles vergl. Arch. Zeit. 1881, S. 166, ist von Arndt auf das eifrigste verfochten worden in „Festschrift für Overbeck" S. 100 und „Einzelverkauf" zu No. 557; an letzterer Stelle finden sich auch die Repliken aufgezählt und verglichen. Bisher sind bekannt drei statuarische Exemplare:

1) Vatikan, „Sardanapallos", Visconti, Mus. Pio Clem. II, Tf. 41, Clarac 382,7 R., Friederichs-Wolters No. 1285, wo die ältere Litteratur angegeben ist, Helbig, Führer I, 326. Beste Abbildung Brunn-Bruckmann, Tf. 381.
2) London, am Posillip gefunden, abgeb. Sybel, Weltg. der Kunst S. 255, Roscher, Myth. Lex. S. 1118.
3) Torso, Athen, Sybel No. 292, abgeb. Arndt-Amelung, Einzelvkf. No. 714.

Köpfe.

1) Neapel, Inv. No. 6306, abgeb. Museo Borbonico III, Tf. 39.
2) Palermo, abgeb. Einzelvkf. No. 557.
3) Florenz, Dütschke III, 364.

Wolters Rückführung auf den älteren Kephisodot Arch. Jahrb. 1893, S. 177ff.

auch nicht verfehlt, und zudem dürfen wir dem Manne, den die Not zum Exegeten machte, auch dafür erkenntlich sein, dass seine Taufe dem grossen Werke eine zugkräftige Spitzmarke gab.[1] Auch hier hat sich bei eingehenderer Beschäftigung mit dem Werke eine kleine, aber beweiskräftige Replikenreihe bereits zusammengefunden; für die stilistische Beurteilung des Originales wird man sich ausschliesslich an die vatikanische Statue halten dürfen. Der die ruhige Grösse beeinträchtigende Reichtum, den das londoner Exemplar in der Detailbehandlung zeigt, verrät selbständigen Geschmack, auf das Konto des Kopisten wird er. jedoch kaum zu setzen sein. Der Vergleich der Umformung der Sophokles-Draperie in die des Äschines, der der wiener Kora in die des genfer Exemplares, zeigt deutlich nach anderer Richtung.[2] Auch die Köpfe bieten nichts, was über die vatikanische Replik hinausführen würde.

Der Gott tritt uns in imponierender Hoheit entgegen, und doch als milder und gütiger Gott; wenn irgendwo möchte man hier an ein Tempelbild denken. Die breite, grosszügige Draperiebehandlung kündet den Grundzug festlicher Würde, das sorgsam gescheitelte und gesteckte Haupthaar, das in reicher Lockenfülle auf die Schultern herabfällt, wie der in weichen Strähnen wallende, mächtige Bart verstärken ihn, aber wir müssen uns diese Haarpracht in strahlendem Goldglanz das Antlitz umrahmend denken. Die edlen Züge beschattet eine leichte Wolke von Melancholie, so versichern uns wenigstens die modernen Exegeten, während Visconti es in voller Heiterkeit leuchten sah. Wir lernen abermals, wie wenig verlässlich unsere Empfindungsskala für die feine Beseelung antiker Idealgestalten sich erweist.

Von den vielen untereinander stark abweichenden Datierungsversuchen bilden derzeit nur mehr zwei Gegenstand ernstlicher Erwägung, beide von ihren Autoren mehr angeregt als dargelegt, und doch gleich anregend, Treus Zuweisung an Praxiteles folgte Wolters mit der an den älteren Kephisodot. Verfasser kann nicht umhin, hier einer interessanten Thatsache zu gedenken, die gewiss sehr zu Gunsten der jüngeren Aufstellung spricht. Lange bevor Wolters' Aufsatz erschien, hat ihm vor dem vatikanischen Exemplar Franz Wickhoff — dem Treus Hypothese noch unbekannt war —

---

[1] Die Wahl des Namens erklärt sich aus der sprichwörtlichen Bedeutung, die dieser Typus orientalischer Üppigkeit für die Lehre von der Nichtigkeit alles Irdischen gewonnen hatte, sie ist angesichts des Werkes doch nicht geradezu unbegreiflich. Viscontis geistreicher Versuch, diesen aus einer falschen Exegese der Geste abzuleiten, lässt ihn als Vorläufer Ed. Meyers (Forschungen zur alten Gesch. I, S. 203 ff., „Sardanapals Grabschrift") erscheinen.

[2] Vergl Benndorf, Samothrake II, S. 74, v. Duhn, Arch. Anz. X (1895), S. 51.

Fig. 91. „Sardanapallos“ im Vatikan.

den gleichen Künstlernamen genannt. Die Verwandtschaft mit der Eirene ist evident — besonders gern würden wir ihn noch neben den Contionans manu velata halten — und sie beschränkt sich nicht auf die fast identische Haaranordnung und eine gewisse physiognomische Ähnlichkeit, auch die schlichte und hohe Konzeption lässt sie nicht verkennen. Andererseits hat aber doch auch Wolters auf die freiere Gewandbehandlung hingewiesen und sich genötigt gesehen, sie mit einer späteren Datierung innerhalb der kephisodoteischen Reihe zu erklären. Was Treu zu seiner Annahme drängte, ist zweifellos die auffällige Übereinstimmung der Stirnbildung des Sardanapallos mit der des olympischen Hermes, und man wird dieser gleichwohl Beweiskraft zusprechen können, wenn auch die Linienführung in keiner Weise an die bisher für Praxiteles förmlich schon von weitem so charakteristische Weise erinnert. Vielleicht wird man versuchen das Dilemma zu formulieren: späteres Werk des Kephisodot oder Jugendwerk des Praxiteles; aber so nahe die Kontroverse diese Formel zu legen scheint, es giebt doch wohl noch eine dritte Möglichkeit, die den berechtigten Elementen beider Hypothesen Rechnung trägt. Die Annahme der ersten würde den Einfluss des Vaters noch viel weitreichender in Anschlag bringen, als es bisher geschah, und jedenfalls weiter, als es mit der Bedeutung des Sohnes verträglich wäre, die der zweiten würde die zwei Dinge, die sie erklären soll, nicht erklären. Kühnheit und Schwung der Linienführung haben wir gerade an den Jugendwerken des Meisters am schärfsten ausgeprägt gesehen, ehe noch die Marmortechnik ihm Fesseln anlegte, deren er sich bald zu entledigen verstand, und die Stirnbildung des Hermes gehört, soviel wir wenigstens bisher sehen können, mit zu den Eigentümlichkeiten des „dritten Stiles". Die dritte Möglichkeit sieht die Elemente einer strengeren Auffassung als in dem Thema selbst gegeben an. Der Meister war dadurch gebunden an die Tradition anzuknüpfen und die väterliche war für ihn die nächste. Wir haben ein solches Zurückgreifen, das man bewusstes Archaisieren nennen kann, an seinem Dionysoskinde beobachtet und gelernt, wie er dabei nicht aufhörte er selbst zu bleiben. So genau können wir diesmal nicht kontrolieren, aber es lässt sich doch ähnlich an. Die Übertragung der weiblichen Haartracht an den „Sardanapal" in einer Form, die so lebhaft an die Eirene erinnert, ist vor allem ein treffend charakterisierendes Moment für den Gott wie für den Künstler.

Vom Sardanapallos- zum Asklepiostypus ist nur ein Schritt, zunächst fragt sich freilich, ob ihn unser Meister gemacht habe. Direkt bezeugt ist kein Asklepiosbild seiner Hand, doch die Bemerkung des Pausanias (9, 39),

auch sein Trophonios im Tempel zu Lebadeia sähe wie der in der Grotte dem Asklepios ähnlich, ersetzt diesen Mangel. Dieser andere war von Euthykrates, dem wir mit seinem Vater Lysipp in Thespiä genau in der gleichen Situation begegnet sind, vielleicht ein zufälliges Zusammentreffen, gewiss aber ein auffälliges.[1] Jedenfalls fehlte es Praxiteles hier weder an Vorgängern, noch an Rivalen und Nachfolgern. Alkamenes, Skopas, Bryaxis, Timotheos, sie haben alle diesem Gotte Tempelbilder errichtet. Rom besass einen Asklepios seines Sohnes Kephisodot, der mit seinem Bruder Timarchos gemeinsam für das Asklepieion in Kos thätig war, dem Sohne des letzteren, Praxiteles, sind wir als Asklepiospriester in Athen begegnet. Die Kunst hatte auch alle Ursache, dem Heilgotte ihre Erkenntlichkeit zu bezeugen, ihr hat er stets Aufträge in Hülle und Fülle geboten, und als dankbarste aller Aufgaben sich selbst. Unseren Meister, so möchten wir glauben, muss es ganz besonders zu diesem Heiligen gezogen haben, dessen Göttlichkeit so menschlicher Art war, der den Sterblichen, für die er einst selbst den Tod gelitten, so zutraulich nahe stand.

Erst jüngst, seit die Erforschung der Heiligtümer von Epidauros und Athen so reiche Schätze gespendet hat, ist Asklepios in das Zentrum des wissenschaftlichen Interesses gerückt worden und auch in seiner Typengeschichte beginnt es allmählich licht zu werden. Wohl halten wir hier erst am Anfang, aber auch jetzt schon tritt die Gestalt unseres Meisters bedeutsam hervor. Das künstlerisch weitaus hervorragendste Monument der ganzen Reihe, der Kolossalkopf von Melos im British Museum, ehemals im Besitze des Herzogs von Blacas, steht in direkter Beziehung zu ihm. Man hat lange geschwankt ihm seinen rechten Namen zu geben, er galt den Kunstmythologen von Beruf zunächst als Zeus, aber eigentlich wurde niemals sein praxitelischer Ursprung bezweifelt. Jetzt sind wir bereits so weit, durch eine sonst geringwertige epidaurische Replik sogar die Umrisse der Gestalt zu kennen, zu der dieser Kopf einst gehört hat.[2] Eine weitere

[1] Die auffällige Identitätsbestätigung in der plinianischen Notiz 34, 66 simulacrum ipsum Trophonii ad oraculum hat den Erklärern viel Schwierigkeit gemacht und selbst einen operativen Eingriff rätlich erscheinen lassen, vergl. Jahn, N. Rh. Museum IX, S. 317. Sie gewinnt Licht durch den Vergleich mit der Pausaniasstelle. Die Bemerkung über die Ähnlichkeit mit Asklepios fand offenbar auch Plinius in seiner Quelle, sie ist also nicht ausschliesslich geistiges Eigentum des Periegeten gewesen. Das ipsum ist demnach nichts weiter als der Ausdruck plinianischer Befriedigung, dass die Sache zu keiner Kontroverse ward; es charakterisiert ihn ganz vorzüglich.

[2] Wolters Darstellungen des Asklepios, Ath. Mitth. 17 (1892), S. 1ff., vergl. Amelung zu Einzelvkf. No. 285. Die bis jetzt bekannten statuarischen Repliken sind: 1) Athen, Kavvadias No. 266, abgeb. Ath. M. a. a. O. Tf. 2 u. 3, aus Epidauros.

Anzahl statuarischer Wiederholungen, denen sich noch als Anhang die Reliefs einiger Arzneikästchen anschliessen, bezeugt die Berühmtheit des Typus, voran ein Exemplar der Villa Panfili mit erhaltenem Kopf; das Gewandmotiv wird am reinsten durch das palermitanische gegeben, wo es sich schlichter und doch malerisch wirksamer präsentiert als in den übrigen, mit kleinlichen Details überladenen Figuren. Der Gott steht lässig auf den Schlangenstab gestützt, mit dem er seinen Mantel in die linke Achselhöhle einstemmt, der mit kurzem Überfall den Unterkörper verhüllt und für den linken Arm eine Schleife bildet, die Rechte stemmt er in die Seite; das Haupt, leicht nach links gedreht, wendet sich sinnend nach aufwärts. Der Oberleib tritt fast völlig frei hervor, wirkungsvoll vom Gewande umrahmt.

Eine Statue des berliner Museums (68), deren Kopftypus die Kennzeichen des fünften Jahrhunderts trägt, zeigt eine auffällige Verwandtschaft, die an einen Vorläufer unseres Meisters denken lässt. Die Lösung des Umrahmungsproblems dort (man kann damit die Mädchenstatuette aus dem Piräus vergleichen, die man zu Alkamenes in Beziehung gesetzt hat) ist aber trotz der scheinbaren Annäherung prinzipiell verschieden. Dem gut Gestückten steht hier der kecke „Wurf" gegenüber, es ist die gleiche Faktur wie an der Aphrodite von Arles, doch lässt selbst der palermitanische Torso nur ahnen, welch reiches Spiel belebender Lichter diese Draperie einst zur Höhe der Hermeschlamys emporhob.

Und nun zum Blacas'schen Kopf.[1] Er ist aus vier Stücken zusammengefügt, von denen eines, der obere Teil des Hinterkopfes, verloren ist; wie zahlreiche Bohrlöcher zeigen, trug er einen metallenen Kranz im einst vergoldeten Haar, die Augen weisen noch Spuren von Bemalung auf. Die Ausführung verrät die fühlende Künstlerhand. Den praxitelischen Charakter hat Wolters durch Gegenüberstellung des Torso vom Munichiaheiligtume, in welchem er mit gleicher Bestimmtheit skopadische Züge nachwies, feinsinnig und erschöpfend dargelegt; eine geistvolle physiognomische Studie,

2) Torso, in Kalauria gefunden, Ath. Mitth. 1895, S. 303. Statuette wie No. 1, dem es auch sonst näher steht als die folgenden Statuen.

3) Oropos, Photographie des ath. Institutes No. 13, vergl. Arch. Anz. 1895, S. 60. Statue des Amphiaraos im Typus des Asklepios.

4) Rom, Villa Panfili, Matz-Duhn I, No. 55, abgeb. Clarac 290,1 R.

5) Florenz, Giardino Boboli, Einzelvkf. No. 285 (Torso).

6) Palermo, Inv. 685, Einzelvkf. 553.

[1] Die Litteratur und Abbildungen Friederichs-Wolters No. 1283 und Wolters a. a. O. S. 7, Anm. 1. Hinzuzufügen ist noch Brunn, Gr. Götterideale S. 96, Tf. 9, und Collignon, Hist. d. l. sculpt. gr. II, S. 363.

die ihm Brunn gewidmet hat, liegt trotz ihres Reichtums an feinen Beobachtungen von kunstgeschichtlichen Zielen ziemlich ab. Der Vergleich der Köpfe hat „den munichischen Torso als ein etwas jüngeres, stilistisch umgeformtes Werk erscheinen lassen“. Wir dürfen darauf verzichten, der

Fig. 92. Asklepioskopf aus Melos.

genauen Analyse der Einzelformen Schritt für Schritt zu folgen, welche zu diesem völlig gesicherten Resultat führt, und den Zusatz von stärker wirkenden Ingredienzien nochmals nachzuwiegen. Es ist uns ja nach allem, was wir früher über das chronologische Verhältnis von Skopas und Praxiteles bemerkt haben, an diesem „handgreiflichen Falle“ nicht besonders auffällig,

„dass die Entstehung des Originales und seine Umgestaltung zeitlich nicht weit auseinandergerückt werden können". Der revolutionäre Schritt im praxitelischen Asklepiosideal war die Wendung des Hauptes nach aufwärts, hierin ist ihm sein Rivale gefolgt, aber der Effekt war beidemal nicht der gleiche. Man hat die Erfindung pathetisch genannt und in der Weiterbildung den Komparativ gesehen, oder auch bloss Skopas pathetisch gefunden und Praxiteles sentimental. Ein starkes geistiges Element belebt beide Köpfe, den jüngeren in bis zur Unruhe gesteigertem Maasse. Wenn man jenen für Zeus in Anspruch nehmen konnte, so ist in diesem die Anlehnung an Poseidon evident, die für den Schöpfer des Thiasos des Meeres förmlich obligat erscheinen möchte. Dem praxitelischen Werke wird keines der beiden Prädikate gerecht. Er hat mit dem überlieferten, durch den Schlangenstab gegebenen Stützenmotiv Ernst gemacht, ja, wäre es nicht schon vorhanden gewesen, hätte er es geradezu erfinden müssen. Völlig im Einklang mit der ruhigen Haltung ist der Ausdruck des träumerisch sinnenden Kopfes, dessen gewaltige Stirn hohe Gedanken beherbergt. Wem fällt hier nicht jene herrliche Apollgestalt unseres Meisters ein, durch dessen traumverlorene Seele ein neues Lied zieht. Dem Bild des göttlichen Dichters hat er das des göttlichen Denkers zur Seite gestellt. Die Zeit, in der das geschah, die durch Platons Name für ewig geweiht bleibt, die mochte sich in diesem Spiegelbilde wohl zurecht finden.

Der Blacas'sche Kopf ist der Rest eines praxitelischen Originalwerkes. Es wird allerdings schwer möglich sein, auf dieses Exemplar die Kopien zu beziehen, deren Urbild wohl kaum von der grossen Verkehrsstrasse so fernab lag. Aber selbst für eine Atelierreplik ist die Arbeit zu vornehm. Sie hat zwar nicht den letzten Grad breiter und bestimmter Durchführung, der die Leuchtkraft des Aberdeenschen Herakleskopfes ausmacht, aber gerade diese weichere, mildere Note ist auf den Charakter des Werkes gestimmt.

In der Galleria dei capolavori des neapler Museums steht neben dem Doryphoros Polyklets aus der pompejanischen Palästra das Riesenbild eines weichen, üppig gelockten Jünglings in etwas selbstgefälliger Pose, der Adonis von Kapua, einst eines der dekorativen Prachtstücke des dortigen Amphitheaters. Der Kontrast erhöht seine Reize, denen ein empfängliches Publikum nie fehlt. Der Name ist nichts weiter als ihre offizielle Anerkennung, die auch in dem vom Restaurator an den Baumstaum zierlich angeseilten Bogen und Köcher ihren Ausdruck gefunden hat; den rechten zu finden ist bisher nicht gelungen. Repliken fehlen noch immer und damit für die wissenschaftliche Beschäftigung ein treibendes Moment. Es ist auch

über diesen Liebling der „forrestieri" erstaunlich wenig geschrieben, nur hier und da kommt sein Name in der archäologischen Litteratur vor, und doch ist es ein öffentliches Geheimnis in der Fachwelt[1], der Adonis ist ein praxitelisches Werk. Praxitelische Elemente sind hier auch völlig unverkennbar, die ganze Gestalt ist aus solchen zusammengesetzt. Stützenmotiv, auf- und niederwogender Fluss der Umrisslinien, träumerisch gesenktes und leicht gewendetes Haupt, die weiche Bildung des jugendlichen Körpers, alles ruft uns diesen stolzen Namen ins Gedächtnis. Die Stellung erinnert an Apollino-Eros, den Typus des Kopfes hat man mit dem ausruhenden Satyr und dem „Eubuleus" verglichen. Sicherlich letzterem mit grösserem Recht; die ganze Anlage und dann die Haare, die sich wie ein Schleier rings niedersenken, hinter dem die Ohren verschwinden, den seelischen Ausdruck ins Trübe herabstimmend, aber leider, wir werden das sehr bald sehen, ist dieser Zeuge von wenig Gewicht.

Wenn nun der Eindruck des Werkes doch kein nachhaltiger bleibt, so mögen Kopist und Restaurator daran immerhin einigen Anteil haben, aber auch das Abschlachten beider Sündenböcke wird auf die Dauer kaum verfangen. Das Defizit zwischen Gewolltem und Vollbrachtem bleibt bestehen, trotz aller formalen Schönheiten fehlt die Schönheit. Man spürt die Mache zu stark und zweifelt an der Echtheit der Empfindung. Sie ist gefällig, wie wenn sie unsicher wäre zu gefallen, und streift damit ans Süsslich-Leere. Die Kluft, die sie von den originalen Schöpfungen unseres Meisters trennt, ist wohl nicht allzu gross, aber schier unermesslich tief. Ein namhafter zeitlicher Abstand würde hier nichts erklären, wie er durch nichts gerechtfertigt erscheint. Die einfachste Lösung bietet die Annahme, im Adonis das Werk eines noch völlig unter dem Banne praxitelischen Schaffens stehenden Jüngers zu sehen.

Die erste Kunde vom Eubuleus des Praxiteles, mit dem wir uns nun abzufinden haben, geht auf die Zeit Winckelmanns zurück. Die Inschrift einer leider kopflosen Herme, *Εὐβουλεὺς Πραξιτέλους*, war damals Gegenstand mehrfacher Besprechungen, an denen auch Winckelmann teilnahm, der das Stück noch kurz vor dem Verschwinden aus der Villa Montalto sah; erst in unseren Tagen ist es in der Galleria lapidaria des Vatikans wieder aufgetaucht. In jener Zeit fiel es niemandem ein, in dieser Inschrift etwas anderes zu sehen als eine Familiennotiz, eine durchaus gleichgültige nach der vorsichtigen Auffassung Winckelmanns, eine sehr interessante nach der

[1] Arndt-Amelung, Einzelvkf. zu No. 522/3. „Praxitelisch aus der Zeit des ‚Periboetos' und ‚Eubuleus'."

kühnen, fehlgreifenden Viscontis, wobei es nur fraglich blieb, ob sie dem Urbilde oder dem Urheber des Porträts gegolten habe. Die richtige Erklärung bot der Hinweis auf zwei völlig analoge Hermeninschriften[1], Ἡρακλῆς Εὐφράνορος und Ἀπόλλον Μύρωνος, demnach wird auch hier Eubuleus das Werk und Praxiteles den Meister bedeuten. Allem Anschein nach gehören diese drei Inschriften auch zeitlich und räumlich enge zu einander, noch sind die beiden letzten nicht wiedergefunden und damit genauerer paläographischer Untersuchung unzugänglich, aber sicherlich entstammen sie der späteren Kaiserzeit, und leider fehlen auch ihnen die Köpfe, die Frage der Authentizität muss also eine offene bleiben. Es mangelt durchaus nicht an Hermen, die Köpfe, vereinzelt sogar Halbleibstücke bekannter Kunstwerke berühmter Meister wiedergeben, sie sind so alt wie das Popularisierungsbedürfnis in Sachen hellenischer Kunst, welches sie handlicher und vor allem billiger befriedigen als die anspruchsvollen statuarischen Repliken. Es ist ganz begreiflich, wie gerade hier eine Etikettierung, formell sich der gewöhnlichen Hermeninschrift anschmiegend, Platz greifen konnte, die im übrigen antikem Brauche fremd blieb, und nur bedauerlich, dass es nicht sonst geschah. Die Zuverlässigkeit derselben dürfte als fraglich bezeichnet werden, aber sowohl das angebliche Original des Praxiteles wie das des Myron und Euphranor scheint sich damals in Rom befunden zu haben und muss notwendigerweise wie jene als Statue vorausgesetzt werden, und gerade darum eignet sich die vatikanische Herme schlecht zum Schlussstein einer gleich lebhaft verteidigten wie umstrittenen Hypothese, die nichts Geringeres als das praxitelische Originalwerk, dessen Kopie auf derselben vorausgesetzt wird, nachweisen will. Benndorf und Furtwängler haben dafür die seither durch Abgüsse und Abbildungen weit verbreitete und berühmt gewordene eleusinische Jünglingsbüste in Anspruch genommen.[2] Den Vorzug der Berühmtheit hatte sie schon lange vorher in einem früher ans Tageslicht gekommenen Exemplar auf recht wunderliche Weise genossen. Dies war seit unvordenklichen Zeiten in mantuanischem Besitz, da konnten diese idealen Züge selbstredend nur das getreue

[1] Kaibel, Hermes XXII, S. 151 ff. und Insc. gr. Sic. et Italiae No. 1240, 1259, 1256a, mit ausführlichen Litteraturnachweisen.

[2] Athen, Kavvadias No. 181, abgeb. Eph. arch. 1886, Tf. 10 (S. 258 Philios), Ant. Denkm. I, Tf. 34 (S. 21 Benndorf), Brunn-Bruckmann, Denkm. gr. u. röm. Skulptur Tf. 74. Die wichtigsten Besprechungen sind: Benndorf, Anz. d. phil.-hist. Classe der wiener Akademie 1887, No. 25, Furtwängler, Arch. Anz. IV, S. 47, Meisterwerke S. 561 ff., Heydemann, Marmorkopf, Riccardi, 13. hall. Winckelmannspr., Kern, Ath. Mitth. 16 (1890), S. 1 ff., Philios, Ath. Mitth. 20 (1895), S. 255 zu Tf. 6.

Porträt des grossen Landsmannes sein, und so paradierte denn die Büste im achtzehnten Jahrhundert als Hauptstück der Accademia Vergiliana, wie sie heute in riesiger Vergrösserung in dem dem Andenken des Dichters geweihten Tempitto der Villa nazionale in Neapel prangt. Ein so dauerhafter Ruhm geht natürlich in das Altertum zurück. Die Replikenreihe dieses Kopfes ist recht ansehnlich, hat doch Eleusis allein noch zwei weitere, wenn auch recht minderwertige geliefert, und den Virgilköpfen von Mantua, vom Kapitol und Palma, schliessen sich noch eine stattliche Zahl anderer Zeugen an, die von seinem tiefgreifenden Einfluss in Italien Kunde geben. Dies lässt an einem gefeierten Meisternamen nicht zweifeln. Das Werk selbst bietet uns nicht den leisesten Anlass an eine Kopie zu denken, seine lebenswarme Schönheit wirkt auf den Beschauer überzeugend, die Zerstörung der Nase und Beschädigung an Lippen und Augen beeinträchtigen sie weniger als der Ergänzungsversuch von Zumbusch; die Leuchtkraft der Oberfläche hat nicht gelitten. Von diesen Schäden abgesehen besitzen wir es ganz; es war verfehlt, nach einem zugehörigen Körper auszuspähen, ihre Zurichtung schliesst dies aus und macht wahrscheinlich, dass die Büste nur auf einem Hermenpfeiler aufsass, die Repliken bestätigen es. Für die Deutung auf Eubuleus ist in erster Linie der Fundort geltend gemacht worden, der indes nur den Kreis anzeigt, innerhalb dessen die Lösung gesucht werden muss. Gegen dieselbe hat Kern wichtige religionsgeschichtliche Erwägungen vorgebracht, denen zwingende Geltung indes doch wohl abgeht. Zugleich hat er die auf Triptolemos zu begründen unternommen, wofür sich dann in der auffälligen Ähnlichkeit der Züge dieses Gottes auf einem später gefundenen eleusinischen Relief von dessen Aussendung eine wichtige Stütze bot. Sie regte den gelehrten Herausgeber, als glücklichen Entdecker des „Eubuleus", zu einer erneuten Untersuchung der Benndorf-Furtwänglerschen Hypothese an, welche die Deutungsfrage nochmals auf das ikonographische Gebiet hinüberspielte. Uns muss sie zurückstehen gegen die Haupt- und Vorfrage, ist Praxiteles der Schöpfer der eleusinischen Büste? Am Schlusse des ersten Jahrzehntes nach dem Funde des Hermes konnte es kaum Wunder nehmen, wenn ihre Bejahung nur vereinzelten Widerspruch fand, zu Ende des zweiten wird die Hartnäckigkeit, mit der man an ihr festhält, immer unverständlicher. Gleich bei der Begründung der Eubuleushypothese wurde von ihrem Autor auf formale Abweichungen vom Hermeskopfe wie auf die Steigerung der malerischen Elemente hingewiesen, die sich nur durch einen grösseren zeitlichen Abstand, d. h. um den Preis des Beitrittes zur Brunnschen Lehre, von dem praxitelischen Jugendwerk erklären liess. Diesen

völlig unhaltbar gewordenen Standpunkt hat eine neuere Verteidigung verlassen, die seltsamerweise zu fast diametralem Ansatze kommt. Aber ob nun die eleusinische Büste in Praxiteles' mittlere oder die letzte Zeit gehöre, den Nachweis spezifisch praxitelischer Kennzeichen werden wir immer verlangen müssen, eine Übereinstimmung allgemeiner Art ist bei jeglichem attischen Originalwerk der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts zu erwarten. An den ruhenden Satyr erinnert „die Rundform des Schädels, eine ähnlich reizvolle Fülle des Haares und der eingedrückte Reifen", noch näher liegt jetzt der Vergleich mit dem Asklepioskopf von Melos, aber an charakteristischen Scheidungsmerkmalen fehlt es nicht. Das Haar erscheint am Hinterkopf nicht als „schwellende Masse", sondern schmiegt sich der Schädelform engstens an und lässt an den Seiten die Ohren nicht einfach verschwinden. Die Stirnbildung, das auffallendste, untrügliche Kennzeichen praxitelischer Köpfe, hat nichts von dem hohen, gleichmässig gewölbten Dreieck seiner Frauen- und Jugendgestalten, aber ebensowenig von der imponierenden Bildung des olympischen Hermes, des Aberdeenschen Herakles und was sich diesen anschliesst. Die unvermittelt steil abdachende Unterstirn hat dieser Kopf mit einer ganz anderen Reihe gemeinsam. Benndorf hat für die geringe Entwicklung des Hinterkopfes, allerdings nur beispielsweise, auf den Steinhäuserschen Apollo hingewiesen, diese jedoch als praxitelisch erweisen wollen durch die Wiederkehr der gleichen Bildung am Ganymed des Leochares, dessen Kopf er, sehr mit Recht, „fast wie eine Wiederholung vom Eubuleus abhängig" fand. Aber daraus ergiebt sich von selbst ein ganz anderer Schluss, der seit Winters glänzender Entdeckung, die Leochares als den Meister des Originales des belvederischen Apollos nachwies, greifbar nahe liegt. Die enge Verwandtschaft des Steinhäuserschen Kopfes erstreckt sich auch weiter, auf die Stirnbildung und die weiche, illusionistische Fleischbehandlung. Indes die schlagendste aller Analogien zum „Eubuleus" bietet der Alexanderkopf aus Alexandria im British Museum.[1] Es sind dieselben Haarmassen, die, tief unterschnitten die Ohren verdeckend, das Antlitz umrahmen, dieselben zwei sich inmitten der Stirne bis zur gleich steilen Abdachung derselben hinabringelnden Löckchen, die gleiche, der plastischen Fassbarkeit entsagende, malerisch-illusionistischer Wirkung nachstrebende Wiedergabe des Fleisches. Wenn auch nur mittelbar, durch die Annäherung an die münchner Rondaninische Alexanderstatue ist der Name des Leochares auch mit diesem Kopfe bereits in Verbindung gebracht

[1] Koepp, 52. berl. Winckelmannspr. S. 19, vergl. Philios a. a. O. S. 264.

worden, es erübrigt hier nur mehr, den bereits halbgethanen Schritt ganz zu thun.

Zufällig ist uns auch noch ein hervorragendes Werk des Leochares, und gerade von ihm allein unter den grossen Meistern des vierten Jahrhunderts in Eleusis überliefert, die von Timotheos, Konons Sohne, geweihte Statue des Isokrates; aber wir wollen hier keinen Indizienbeweis antreten, wovon die Spuren der Eubuleushypothese abschrecken, zumal unsere Zeugen genügen dürften. Die alle stilistisch wesentlichen Merkmale umfassende Übereinstimmung von Ganymed, Apoll und Alexander mit der eleusinischen Büste drängt uns den gleichen Künstlernamen auf, und wie eine letzte Probe der Beweiskraft dieser Übereinstimmung lässt das originale Werk die aus den Kopien erschlossenen Umrisse in greifbarer Klarheit hervortreten. Das malerische Prinzip, das mit Praxiteles seinen Siegeszug durch die hellenische Plastik hielt und ihre Grenzen erweiterte, hat in Leochares seine Verkörperung gefunden. In ihm offenbart sich dessen revolutionäre Tendenz, die sich der aufgezwungenen Fesseln plastischer Gesetzmässigkeit gewaltsam zu entledigen strebt. Die Ganymedgruppe mit ihrem „kühnen Flug ins Reich unkörperlicher Schönheit“ (Winter) kündet vernehmlich sein Programm, das einer näheren Erläuterung seitens der mit dem Adler kosenden Ganymede praxitelischer und lysippischer Richtung nicht bedarf. Mit welcher Unerbittlichkeit er es bis in die Einzelform hinein zu verfolgen verstand, nichts lehrt das so überzeugend wie die eleusinische Büste, die, neben den olympischen Hermeskopf gehalten, nicht graduelle, sondern prinzipielle Verschiedenheit aufweist, zu deren Erkenntnis es einen noch bequemeren Weg giebt in der Vergleichung mit einem Kolossalkopfe des Palazzo Riccardi, den Heydemann zuerst bekannt gemacht hat. Der betreffende Gelehrte hat die Publikation dieses interessanten Werkes nur als Gelegenheit benutzt, um für die Eubuleushypothese mit dankbarem Ungestüm in die Schranken zu treten, gab ihm doch diese eine überraschende Lösung; früher hielt er es für „ein allerdings sehr idealisiertes Bildnis des grossen Alexanders“, nun war es „eine in hellenischer Zeit und in hellenistischem Geschmack gefertigte freie Nachbildung jenes eleusinischen Kopfes, den Benndorf als den Eubuleus des Praxiteles erkannt hat“. Es ist kaum zu unterscheiden, welche der beiden Bestimmungen grösseren Scharfblick verrät, die Ähnlichkeiten reichen hier wie dort über die zu Personenverwechslung bei Begegnung nötigen nicht hinaus.

Versuchen wir eine Analyse der den Riccardischen Kopf vom „Eubuleus“ scheidenden Elemente, so erweist sich die Arbeit als bereits gethan. Die

Differenz ist die Summe dessen, was wir früher an Abweichungen von praxitelischer Weise im Einzelnen aufgezählt haben, oder genauer, aufzählen gekonnt hätten. Damit ist die Zuteilung dieses Werkes von selbst gegeben, und wie jedes Detail der Formgebung von den allgemeinsten Umrissen an praxitelischen Ursprung verrät, so ist auch der seelische Ausdruck ganz in

Fig. 93. Kopf im Palazzo Riccardi.

der Art unseres Meisters. Der Hauch zarter, traumverlorener Empfindung berührt uns hier mit anheimelnder Gewalt. Von allen uns bekannten Werken steht dieser Kopf dem ausruhenden Satyr am nächsten.

Der Riccardische Kopf ist wohl als Bruchstück einer Statue zu denken; welchem Gotte oder Dämon er galt, darüber sind für jetzt nur Vermutungen möglich. Vielleicht hat das kolossale Werk doch mehr als diese vereinzelte

Spur zurückgelassen, die eine hohe Forderung an die Zukunft stellt. Die Zuweisung dieser Kopie ist fast das einzige positive Resultat, welches die Eubuleushypothese, wenn auch widerwillig, zur Erkenntnis unseres Meisters geliefert hat, aber die reiche Ausbeute, die sie uns für einen seiner Genossen bot, entbehrt auch für ihn nicht eines gewissen Interesses. Nach

Fig. 94. Kopf im Palazzo Riccardi in Florenz (Profil).

dem Zeugnis eines zeitgenössischen Kunstfreundes, der uns in der Maske Platons als Agent für Dionysios von Syrakus erscheint, war Leochares in den Glanztagen praxitelischen Ruhmes ein junges, vielversprechendes Talent. Wir dürfen uns denken, wie er bewundernd zu jenes Werken aufgesehen haben wird, ungefähr gleich dem Meister des Adonis von Kapua, den man, falls die Forschungsmethode jüngsten Datums auf diesem Gebiete Schule

machen sollte, wohl bald als Nummer so und soviel seiner Jugendwerke aufgezählt finden dürfte. In unserer Vorstellung werden wir bestärkt durch Benndorfs überzeugende Beobachtung der formalen Anlehnung Ganymeds an den Sauroktonos, trotzdem sie zu so verhängnisvollen Fehlschlüssen führte, und so bestimmt wir auch gegen diese die volle Eigenart der eleusinischen Büste verteidigt haben, so gerne geben wir auch das Eine zu, Praxiteles gehört zu ihren Vorbedingungen. Noch stehen wir erst am Anfang einer genaueren Erkenntnis der führenden Meister der hellenischen Plastik um die Mitte des vierten Jahrhunderts, freilich nicht allein für diesen Zeitpunkt, aber hier darf der Anfang durch das stetige Zuströmen des Materiales als besonders verheissungsvoll gelten. Wieviel bestimmter, als etwa vor einem Jahrzehnt, heben sich heute vom allgemeinen Hintergrunde der Zeit die Gestalten des Praxiteles, Skopas und Lysippos gegeneinander ab, und nicht bloss unser Gesichtskreis erweitert sich stetig, auch der Anpassungsprozess unserer Augen ist, nach einer geheimnisvollen doch sicher waltenden Relation, in beständigem Fortschreiten. Leochares, der sich nun als vierter zu ihnen gesellt, erschien bisher in der Überlieferung durch seine Mitarbeiterschaft am Mausoleum mit Skopas, durch die an der delphischen Löwengruppe mit Lysippos verbunden, nun haben sich auch die Fäden gefunden, die zu Praxiteles führen, und gerade diese zentrale Stellung, die ihn besonders interessant macht, ist auch ein sicheres Kennzeichen seiner weitragenden Bedeutung, welche den kommenden Monographen eine reiche Ernte verspricht.

Die Schlussbemerkung zu unserem Meister haben wir mit denselben Worten zu beginnen, mit welchen wir jene des Vaters eingeleitet haben. Auch diesmal giebt uns die geänderte zeitliche Stellung in der griechischen Kunstgeschichte den Schlüssel, ihn richtiger zu verstehen. In dem grossen plastischen Dreigestirn, welches die hellenische Kunst des vierten Jahrhunderts regiert, hat sein Stern zuerst geglänzt. Vergebens hat sich bisher die Praxitelesforschung gemüht, das scheinbar so naheliegende Ziel zu erreichen, skopadische und lysippische Einflüsse auf ihn zu erweisen. Erst die Umkehrung des Problems bedeutet seine Lösung. Skopas wie Lysippos zeigen beide, wenn auch in sehr verschiedener Weise, dass sie den Hauch seines Geistes verspürt haben. Der parische Meister, der ihm persönlich nahe stand, geriet in seinen Bann, er rang mit ihm auf dessen eigenem Boden, suchte ihn auf eigenstem Felde zu überbieten und hat in diesem Kampfe seine künstlerische Individualität gestärkt. Der grösste Erzbildner, den die Erde jemals trug, war durch eine etwas ausgiebigere

räumliche wie zeitliche Entfernung von vornherein vor gleichem Geschick sicher. Er tritt zu ihm, dem Heros des Marmors, in gleich bewussten prinzipiellen Gegensatz, wie zu seinem künstlerischen Ahnherrn Polyklet, was nicht immer die wenigst wirksame Art ist, den Dank zu bezeigen. Gewährt uns die leider doch nur annähernd genaue Lösung der chronologischen Frage die erste Vorbedingung zu seiner richtigeren Würdigung, so bietet uns die zweite die Kenntnis seiner Abstammung. Als Sprosse eines angesehenen Künstlergeschlechtes, als seines Hauses rechtem Erben war ihm ein Platz in den oberen Schichten der athenischen Gesellschaft zugefallen, die gerade dazumal geistige und litterarische Interessen höchster Art durchwehten. Diese adelige Art strahlen alle Werke zurück, sie gebärden sich als Kinder jener lichten Sphäre, die über dem Purgatorio der Emporkömmlinge liegt. Und wenn er von oben auf das Treiben der realistischen Bewegung herabsehen konnte, so hat er es doch nicht unterlassen, scharf zu sehen und zu lernen, was sie ihn lehren konnte. Es ist für ihn bezeichnend, wie er ihre tiefsten Geheimnisse nur nebensächlich und an Nebendingen praktiziert hat, und gerade dort, wo er an ihr eigenstes Gebiet heranstreift, im Porträt, tritt das Prinzipielle dieses Gegensatzes am schärfsten hervor. Aber noch entschiedener kehrt er den alten traditionellen Motiven seiner Kunst den Rücken, die ausgefahrenen Geleise der Athletenplastik mied er völlig, und wie schlecht sich seine Göttergestalten in das Fachwerk der Kunstmythologen einfügen lassen, haben wir oft genug gesehen. Gilt der Ausspruch Meisonniers: „Meister sein heisst an niemand erinnern", welch anderem antiken Künstler möchte dann die Meisterkrone so sicher sein? Seine künstlerische Eigenart tritt uns in den Werken seiner Frühzeit mit derselben unverkennbaren Klarheit entgegen wie in denen seiner späteren Tage, und doch lässt sich bisher bei keinem seiner Vorgänger wie Nachfolger mit auch nur annähernder Sicherheit ein gleich gewaltiges Fortschreiten erkennen. Hatte er sich doch die Ausdrucksmittel seiner neuen Ideen erst selbst zu erobern. Vor allem drängte seine angeborene malerische Anschauung nach solchen. Ob er sich je in dieser Kunst versucht hat, wissen wir nicht. Seine freundschaftlichen Beziehungen zu Nikias sprechen nicht dafür, darnach könnte er es auf dem Gebiete nicht gar weit gebracht haben, und doch trägt wohl nur jenes Verhältnis Schuld, wenn unser Meister in das Malerbuch des Plinius als Verbesserer der Enkaustik geraten ist. Seinem inneren Triebe konnte nur die Marmortechnik Genüge leisten, in deren Annalen sein Name in unvergänglichem Ruhme prangt. Aber trügt nicht alles, so hat er die

Beherrschung des Materiales an der Bronzetechnik erlernt, die er mit gleicher Souveränität handhabte. Hätte er ihr nicht das Geheimnis des Linienzaubers abgelockt, so wäre Lysippos die grundlegende Entdeckung auf seinem eigensten Gebiete wohl nicht erspart geblieben. Dem Virtuosentum des Marmors hat er die Pforten geöffnet, aber sein olympisches Meisterwerk lehrt uns, dass er hier wohl überboten aber nicht übertroffen werden konnte.

Eng verschwistert mit seiner malerischen Art die Welt zu sehen war ein Schönheitssinn, dessen überwältigende Macht sich nicht bloss gegen den Beschauer richtet, vor ihr löst sich das Reich des Hässlichen in wesenlosen Schein auf. Das Eros- und Aphroditethema war daher sein fideikommissarischer Besitz, und seine beispiellose Popularität dankt er fast ausschliesslich seinen Eros- und Aphroditegestalten. Wie sehr er darob in alten und in neuen Tagen gepriesen und verlästert ward, es ist ihm von beiden Seiten gleich schweres Unrecht geschehen. Ein Künstler ohne sinnliche Begabung ist undenkbar, ein solcher mit ausschliesslicher kein Künstler. Unser Meister hat sie in hohem Grade besessen, und war Hellene genug, um darüber hellenisch zu denken; aber es wiederholt sich hier in noch verstärktem Maasse, was wir bei den so ausschliesslichen Lobpreisungen seiner Marmortechnik sahen. Man hat sich allgemach gewöhnt, Praxiteles kurzweg als den Entdecker des Rechtes der Sinnlichkeit in der Kunst zu betrachten, und darnach sein Verhältnis zu ihm zu gestalten. Richtig ist der gerade Gegensatz, er war der Entdecker des geistigen Elementes in der hellenischen Kunst. Man braucht sich nur an das allgebräuchliche Schlagwort „praxitelische Stirnbildung“ zu erinnern, um ihm gerecht zu werden. Unablässig hat er dem geistigen Prinzip seine Huldigung dargebracht, dass es nur vom sinnlichen Boden aus erreicht werden konnte, war nicht seine persönliche Schuld. Aber seine persönliche That war die Offenbarung dieses Zusammenhanges, wie dessen unentwegte Betonung. Der Traumzauber, in Hypnos und Methe von ihm verkörpert, der alle praxitelischen Gestalten umfliesst, erweckt wohl in Aphrodite, in Eros, im Satyr die Liebessehnsucht, reift aber im dichtenden Apoll, der sinnenden Athena, dem sorgenschweren Asklepios seine geistigen Früchte. Wie mächtig es ihn zu Denkern und zu Dichtern zog, vermögen wir noch an dem Wenigen zu ersehen, was wir über sein Verhältnis zu Plato wie zu Homer erschliessen konnten. Eine grosse poetische Begabung rein lyrischer Natur haben uns seine Werke deutlicher verkündet als sein Epigramm, wie viele lassen sich am sichersten als künstlerische Selbstbekenntnisse erfassen. Dem dramatischen Element steht er fremd, ja geradezu feindlich gegenüber. Er meidet die Spannung, um

der Abspannung zu huldigen, und echt lyrisch ist auch das grandiose Variationsbedürfnis, dessen Verwirklichung ihm so wenig Mühe gemacht zu haben scheint. Dieses Moment hat so ausgesprochen musikalischen Charakter, dass wir gerne fragen möchten, ob die grosse musikalische Bewegung, die seine Zeitgenossen so leidenschaftlich erregt hat, an ihm spurlos vorübergerauscht ist, den seine euphonische Natur zum plastischen Mozart schuf.

Im Reich des Ideales, in dem seine Gedanken weilten, herrschten damals die Götter. Und doch, welch eigentümlicher Götterbildner! Seine Götter sind ebenso menschlich, als seine Menschen göttlich waren. Auch im Verhältnis zum Glauben blieb er vor allem Künstler, sein Sauroktonos und seine Diana von Gabii verraten uns sogar einen recht heidnischen Künstler. Und doch fand sein Aphroditekopf Eintritt in das Madonnenideal der christlichen Kunst, und sein Asklepios erinnert uns an das Haupt, das uns das Heil gebracht hat.

Die Grösse seiner Schöpfungen liegt auch darin, dass ihr Zauber nicht bannt, sondern löst. Ihre wahre Macht lehren nicht die Repliken, sondern die Umdichtungen. Das Erbe seiner Variationsgabe ging auf seine Werke über. Sie haben befreiend gewirkt, und so ist es denn kein Wunder, wenn sein Sohn, trotzdem ihm auch die Nachwelt diesen Ehrentitel mit Recht erhalten konnte, ein grosser schöpferischer Künstler und nicht so sehr Sohn war, um sich Lysippos' Einfluss zu verschliessen. Gerade dadurch, dass er beider Können in sich zu verschmelzen suchte, hat er das Beste für das Fortleben praxitelischer Typen gethan. Sie haben sich ausgelebt bis ans Ende der Antike und leben heute wieder auf. So stark die Zeit an den Werken unseres Meisters ihre Macht geübt hat, über ihn selbst hat sie keine gehabt. Er wirkt auf uns, als seien alle die Jahrhunderte, die dazwischen verrauscht sind, nichts gewesen als das alltägliche Gestern.

SACHREGISTER.

Aberdeenscher Kopf 388, 394.
Adonis 3 Anm.
Adonis von Capua 408, 426.
Agorakritos 61, 77, 80, 96.
Akademie 20.
Akme 7, 12ff., 17 Anm. 2, 25, 36 Anm., 79, 92.
Alexander 14, 19, 25, 228f.
Alexis 21.
Alkamenes 7, 27, 45ff., 115, 196, 200, 423.
„ Chronologie 77ff., 96, 102.
„ Heimat 77.
„ Werke: Aphrodite der Gärten 53ff., 197.
Ares 28, 80. Asklepios 79.
Dionysos 28, 78.
Enchriomenos 45ff., 50ff., 60f., 63, 76, 81, 87, 196f.
Hephaistos 28, 79, 80.
Hera 28, 80.
Nikebalustrade 70ff., 79, 81.
Alkyoneusvasen 148.
Altar des Zeus Soter im Piräus 14, 100, 103.
Amazone des Polyklet 166.
Amazonentypus 41.
Amphiaraos 85, 143, 152.
Anakreonstatue 35.
Anapauomenos 202, 209, 379.
Antimachos 42.
Apelles 38, 249, 258, 275, 290.
Aphrodite von Arles s. Praxiteles' Werke.
„ Braschi 256, 262. Caetani 154, 365.
„ Kallipygos 269. kapitolinische 276.
„ v. Knidos s. Praxiteles' Werke.
„ v. Kos s. Praxiteles' Werke.
„ Medici 276f.
„ v. Melos 299.
„ v. Ostia 264f., 291f.
„ v. Rhamnus 61, 77.
„ v. Samothrake 323.
„ v. Thespiä s. Praxiteles' Werke.
Aphrodites Gürtel 146.
Apollino 121, 134, 153, 158ff., 176ff.
„ Münzen s. Münzen.
Apollo des Kanachos 43.
„ Kitharoedos 322. Lykeios 158, 161.
„ Parnopios 116. Pythoktonos 114.
Apollo Sauroktonos s. Praxiteles' Werke.
„ Smintheus 116, 161.
„ m. d. Wasservogel 122ff., 165f., 212.
Apollodor, Bildhauer 36 Anm., 42.
„ Maler 31, 33, 80.
„ Chronograph 245.
Apollotempel von Bassä 69.
Archidamos' Porträtstatue 244.
Arete 39.
Aristandros 10, 321.
Aristodemos 13 Anm.
Aristogeiton 37, 91.
Aristophanes 30, 89, 99.
Aristoteles 19, 39, 40, 180.
„ Porträtstatue 15f.
Arkesilaos 53, 55.
Artemis Brauronia 26, 133, 300, 305.
„ von Larnaka 316f.
„ Soteira 13, 300.
„ s. auch Praxiteles' Werke.
Artemision in Ephesus 300, 319ff.
Asklepieion zu Athen 8, 22f.
„ zu Epidauros 143, 149, 152, 357, 423.
„ zu Mantinea 79.
Asklepios des Alkamenes 79.
„ von Melos s. Praxiteles' Werke.
Atarbosbasis 358.
Ateliergespräche 32ff.
Athena Alea 321. Areia 25.
„ Chalkioikos 149.
„ Ergane 229. Soteira 100f.
Athenäus 220ff., 245f.
Attisches Alphabet 20.

Babins Brief an Abbé Pécoil 88.
Boethos von Karchedon 386.
Bogen des Apollino 161, 177.
„ des Eros 232.
Bryaxis 250, 320, 423.
Bonus Eventus 152, 156.

Canoleiosschale 137 Anm., 139, 150.
Chaironea, Schlacht bei, 25, 180, 246.
Chalkosthenes 29.
Charis 39.
Chremonideischer Krieg 8, 15.
Chryselephantintechnik 89.
Chrysippos 28, 99.

Contionans manu velata 97 ff.

Dädaliden 400.
Dädalos 32, 206.
„ s. Doidalsas.
Daphne 124.
Dekret von Rhodiapolis 22.
Delphische Giebelgruppe 24.
Demades 9.
Demeter 20 f., 22, 364.
„ v. Knidos s. Praxiteles' Werke.
Demetertempel zu Athen 20 ff., 23, 27.
Demetrios von Alopeke 36, 36 Anm., 42 f.
Demophon 13, 36 Anm. 1, 330 Anm. 3, 357.
Diadumenos d. Polyklet 52, 167, 200.
Diakritos 22.
Diana Colonna 310, 344 f.
„ von Gabii s. Praxiteles' Werke.
Dieuches 22.
Diomedon 8.
Dionysios der Kolophonier 42.
Dionysos 30, 147 ff., 162, 174, 186, 189 f., 201, 416.
Dionysos s. Praxiteles' Werke.
Dionysos in Elis 419.
Dionysoskind 88, 90, 385 ff.
Dionysos Eleuthereus 28, 78.
„ des Thymilos 185.
Dionysostempel zu Megara 182.
Dioskuren vom Montecavallo 2.
Doidalsas 272 f., 272 Anm.
Dornauszieher 50.
Doryphoros des Polyklet 31, 167.
Draperie 126, 260 f., 298, 311, 332, 358 ff. 380 f., 420.
Dreifigurenreliefs 95.
Durchscheinendes Gewand 57 ff., 67, 74, 81, 297, 336 Anm.

Ehrendekret für Rhinon 93.
Eirene mit dem Plutoskind 13, 45, 83 ff., 376 ff., 422.
Eiresidä 8, 19.
Enchriomenos s. Alkamenes.
Endymionsarkophage 137 Anm., 150.
Enkrinomenos, Personenname 50 Anm.
Epeuches 22.
Epigenes Münzmeister 160, 171.
Epikles von Thespiä 6, 178.
Eros 48 Anm., 117, 128, 133, 150, 161 f., 178 f., 201, 219 ff.
Eros Borghese 236 f.
„ von Centocelle 133, 229, 233.
„ des Heius s. Praxiteles' Werke.
Eros des Kallistratos 238.
„ des Lysipp 228, 230 f.
„ vom Palatin 240 f.
„ von Parion s. Praxiteles' Werke.
„ des Skopas 143, 320 f.
„ von Thespiä s. Praxiteles' Werke.
„ des Thymilos 185.
Eros-Epigramm 220 ff., 220 Anm., 236, 242.
Eubuleus 27, 133, 373, 409, 427 ff.
Eubulides 99.
Euphranor 7, 156, 428.
Euphronios 34.
Eutychides 332.
Euthykrates' Thespiaden 228.
Exekias 195.

Felicitastempel 227 Anm. 1.
Flötenbläser 202, 206 Anm. 1, 212 ff.
Fries vom Mausoleum 319 f., 342.
„ von Phigalia 43 Anm. 2, 70 f., 73, 75.

Ganymed 128 f., 430 f.
Gemme des Cnejus 48 Anm. 1.
Geschlechterrechnung 7, 20.
Gesetz der Hellanodiken 37.
Gewandbehandlung 67, 74, 87, 94, 96, 297 f., 303 f., 329, 333 ff., 341, 380 f.
Giebelgruppen von Ägina 89.
„ von Olympia 89, 373.
Giebelskulpturen von Tegea 321 f.
Gigantenfries von Pergamon 210, 336 Anm.
Gorgias 32, 225.
Gorgoneion 42, 101.
Grabrelief d. Aristonautes 322.
„ d. Epichares 393 Anm. 2.
„ vom Ilissos 387.

Haarbehandlung 119, 144, 170, 200, 268, 281, 288, 294, 311, 345, 347, 354, 367, 372, 386, 394, 412, 416, 420.
Harmodios 35, 37, 91.
Heilige Strasse 21, 184.
Hekate Epipyrgidia 73.
Hekatompedos zu Platää 25.
Helena des Zeuxis 41, 45.
Helikonische Musen 14, 99.
Hera Barberini 64 Anm., 66 f.
„ Borghese 64 ff., 74. von Ephesos 63.
„ Nympheuomene 25. Teleia 24, 66.
Herakleides' Städtebilder 25.
Herakleion zu Theben 26, 78, 79, 91.
Herakles Farnese 402 Anm. 1.
Heratempel zu Olympia 148.
„ zwischen Phaleron u. Athen 62 f.

Heratempel zu Platää 24f.
Hermaphrodit 41, 178, 270 Anm. 1.
Hermes von Andros 390ff.
„ von Atalanti 393f.
„ des Lysipp 356. Ludovisi 126.
„ mit dem Dionysoskind des Kephisodot 90, 96f., 375.
„ mit dem Dionysoskind (in aedibus Farnesinis) 403f.
Hetärenbilder 292f.
Hippokrates 22.
Horn des Hypnos 287f.
Hypereides 19, 243f.
Hygieia 23, 119.

Jakchos 20f., 23, 24, 27, 418.
Jasion 90.
Iktinos 69.
Inunguens se des Theodorus 48.

Kaikosthenes 29.
Kalamis 24, 25, 55, 87, 258.
Kalliasstatue 92.
Kallimachos 25.
Kallistonikos 85.
Kallistratos' Hetärenbuch 243.
„ (Rhetor) 238.
Kanachos 43.
Kanon des Polyklet 31, 49.
Karyatiden des Erechtheion 63, 87.
Kauernde Aphrodite 270ff.
Kentaurin mit den Zwillingen 40.
Kephisodorus 14.
Kephisodot d. Ältere 12f., 42, 81, 83ff., 376f., 408, 420.
„ d. Jüngere 7, 9, 16f., 401ff.
„ (2. Jahrh. n. Chr.) 10.
Kerameikos 28f., 180, 260.
Kestos 286f.
Kimonischer Friede 92.
Klausigelos 245, 340.
Kleiton 32.
Kleomenes' Thespiaden 227 Anm. 1.
Knidos, Aphrodite von, s. Praxiteles' Werke.
Knidos, Seeschlacht bei 37, 103.
Köcherband 312f.
Königsfriede 25.
Kolotes 356.
Konon 14, 37, 103.
Kore 20, 22, 362ff.
Kos, Aphrodite von, s. Praxiteles' Werke.
Krammaler 42.
Krates 244.
Kresilas 14, 35, 167.
Kritios 36.
Kunst an den Tyrannenhöfen 34.
Kurotrophos 90.
Kypseloslade 148.

Laokoon 336, 336 Anm., 387.
Lekythen 48, 148 Anm. 1, 149, 150.
Leochares 128, 131, 282, 320, 353, 430, 431f.
„ (1. Jahrh. v. Chr.) 10.
Leto Kephisodots d. J. 322.
Leukas, Seeschlacht bei 92.
Lukian 61, 158f., 253f.
Lykeion 158f., 176, 179ff.
Lykurg 180f.
Lysikrates, Denkmal des 183.
Lysimache, Standbild der 42.
Lysippos 47, 115, 131, 223, 232f., 322 Anm. 1, 324, 366, 402 Anm. 1, 434.

Mänade mit Tympanon 59.
Mänadenrelief 75.
Malerei 31, 32, 37f., 128, 150, 202, 209, 243, 248f., 332, 396, 435.
Mantinea, Schlacht bei 7.
„ Basis von, s. Musenrelief.
„ s. auch Praxiteles' Werke.
Marsyas 194f.
„ u. Athenagruppe des Myron 91.
Mausoleum 319f., 342, 434.
Maussollos 16.
Megalopolis 13, 14, 92f.
Megara, Dionysostempel zu 182, 187.
„ Zwölfgöttergruppe in 26, 300.
Meleager 394.
Memnonvasen 148.
Menschenbildner 42.
Menschenmaler 42.
Menodoros 89, 229.
Methe 182, 186, 189f., 201, 223, 353f., 419.
Mikon 73.
Minerva mirabilis 14, 100.
„ musica 42.
Mnesarete 246f.
Mnesikles 71.
Mnesitheos 21f., 418.
Moirengruppe 76.
Mummius 6, 229.
Münzen: Aphroditem., Bithynische 251.
„ von Knidos, 251, 251 Anm.
„ der Sabina 53.
Apollinom. 160.
Apollom. 166 Anm. 2, 171.
Artemism. 313f.
„ von Anticyra 318.

Münzen: Artemism. von Tabai 315.
mit Eirene mit dem Plutoskind 84, 86 Anm.
Erosm. 236. mit Flötenbläser 214.
Nikem. d. Demetrios 335 Anm. 1.
„ Rhodische 336 Anm.
mit Sandalenlöserin 267 Anm.
Sauroktonosm. 110 Anm., 111.
Musenrelief, Chigisches 100, 355.
„ v. Mantinea 100, 133. 216, 354f.
Myron 9 Anm. 2, 47, 50, 91, 120, 194, 216, 355, 428.

Narcisso 402 Anm. 2.
Nesiotes 36.
Nike von Samothrake 333f., 335 Anm. 1.
Nikebalustrade s. Alkamenes.
Nikias 248.
Nikiasfriede 79.
Nikiasmonument 183.
Nikomachos' Porträtstatue 15.
Niobe s. Praxiteles' Werke.

Oinopion 195.
Olympiosthenes 99.
Oneiros 143. 149, 152.
Oropos, Inschrift von 36 Anm. 1.
Orpheusrelief 95.

Palästritenplastik 48, 292.
Parrhasios 31f., 37, 38, 44, 224, 356.
Parthenonskulpturen 71, 75ff., 79, 87, 95, 330, 387.
Pasiteles 51, 62, 228, 338, 402.
Pausias 223.
Pauson 42.
Pelichos 42.
Pentathlos 50 Anm. 1
Periboëtos 182ff.
Periklesporträt 35.
Phidias 2, 4, 23, 25, 35f., 37, 58, 63, 66, 68, 71, 76ff., 80, 84, 87, 101, 115, 200, 226, 356.
Phokion 14, 17ff.
Phryne 6, 7, 17, 28, 178, 180f., 184, 235, 243ff.
Pindar 38, 244.
Pisistratiden 34.
Platos Porträt 36 Anm. 1.
„ Symposion 224ff., 243, 247.
Plutoskind 85ff.
Politische Bildwerke 91ff.
Polygnot 25, 38.
Polyklet 31f., 35, 52, 80, 115, 166f., 197, 200, 214, 419.
Ponderation 117, 125, 196, 267.
Posidipp 25.
Pothos 143, 323ff.
Praxias 24.
Praxiteles d. Ältere 23ff., 26 Anm. 1, 81.
Praxiteles d. Jüngere 6, 8, 9 Anm. 2, 15, 16.
Praxiteles (Beginn d. Kaiserzeit) 10.
Praxiteles: Atelier 28f., 180.
„ Chronologie 16ff., 179.
„ Eros-Epigramm 220f., 259.
„ Familie 4, 5, 7, 14ff., 29 Anm. 1.
„ Geburtsjahr 16ff. Heimat 6.
„ Inschriften 2, 6, 20, 190, 414.
„ Werke: Aphrodite in Alexandria 249.
Aphrodite Felicitastempel 249.
Aphrodite von Knidos 16f., 27, 59, 104, 105, 126f., 133f., 178, 248ff., 254.
Aphrodite von Kos 249, 296f
Aphrodite Pseliumene 58, 106, 154 Anm 1, 249, 282ff., 305.
Aphrodite v. Thespiä 6, 249f.
Artemis v. Anticyra 318.
Artemis s. auch Typus der Artemis.
Asklepios von Melos 423.
Athena 351f.
Demeter 362ff.
Demeter von Knidos 250, 316, 368f.
Diana von Gabii 283, 300ff.
Eros d. Heius 234, 234 Anm. 2.
Eros v. Parion 219, 234f.
Eros v. Thespiä 6, 27, 89, 179, 182f., 201.
Heragruppe zu Mantinea 357.
Hermes 47, 88, 106, 112, 119, 126, 132, 148, 174f., 195f., 202, 209, 373ff.
Hypnos 133ff.
Iakchos 418.
Katagusa 343, 360f., 372.
Letogruppe in Mantinea 357.
in Mantinea 7, 356f.
Niobe Chiaramonti 330.
Niobiden 141, 319ff.
Peitho u. Paregoros 143.
Pergamener Kopf in Berlin 410ff.
Porträtstatue der Phryne 227, 244f.
Sardanapallos 101, 419ff.
Satyr 49, 118, 157, 182ff.

Praxiteles' Werke: Sauroktonos 105 ff., 133, 134.
Stephanusa 184, 313 Anm. 1, 372.
Typus d. Büste aus Samml. Baracco 414 f.
Typus d. dresdner Artemis 308 ff.
Typus d. gehörnten Dionysos 414 ff.
Typus d. Hermes v. Andros 390 ff.
Typus d. Kopfes Riccardi 431 f.
Typus d. pariser Kopfes 348 f.
Typus d. Venuskopfes v. Arles 346 f.
vergl. ferner S. 352, 362.

Praxiteles u. Skopas 5, 263, 318 ff.
Proknegruppe 55 Anm. 2.
Protagoras 32.
Protogenes 38, 187, 202, 209, 379.
Pseliumene s. Praxiteles' Werke.
Pythagoras von Rhegion 38 Anm. 1.

Raumdarstellung 328, 332 f., 337.
Realistische Bewegung 31 ff., 37, 80.
Realistisches Porträt 34.
Reliefs an Asklepios 22, 23, 119.
„ von Mantinea 354 ff.
Rhamnus, Aphrodite von 61, 77.
Rhea 24.
Rhodiapolis, Dekret von 22.

Sandalenbinderin 71, 75 f. -löserin 266 ff.
Satyr mit Dionysos Pferdchen spielend 399.
Satyren der schola Octaviana 400.
Satyros von Elis 36 Anm. 1.
Satyrschwänzchen 192, 216 f.
Schaber des Lysipp 47, 232.
Schatzurkunden 8.
Schläfenflügel des Hypnos 144 ff.
Silanion 33, 36 Anm. 1, 44.
Silen mit dem Bacchuskind 378, 395.
Sklavennamen 51 Anm.
Skopas 36 Anm. 1, 116, 143, 153, 222, 250, 318 ff., 323, 423, 425 f., 434.
Skopas (1. Jahrh. v. Chr.) 10.
Sokrates 32 ff., 34, 36 f., 41, 225 f.
Solonstatue des Kephisodot 99, 103.
Sosandra des Kalamis 55, 87, 258.
Strategenköpfe, attische 35.
Strongylion 99.
Stützen 210, 232, 233, 257, 261 f., 379 f., 398, 407 f.
Sybridae 9, 19.
Symplegma 10 Anm., 375, 402 f.
Symposion s. Plato.
Synoikesien 90, 92.
Syrinx 214 f.

Tetradrachmen des Epigenes und Xenon 160, 171.
Thanatos 148 f.
Theodoros von Samos 48.
Theodote 36, 38.
Theophrasts Testament 6, 15.
Thespiaden 6, 100, 132, 227 Anm. 1.
Thespiaden des Euthykrates 228.
Thespiaden des Kleomenes 227 Anm. 1.
Thespiä s. Praxiteles' Werke.
Thespiä, Theater in 220 f.
Thimantes von Sikyon 37.
Thriasier 29.
Thrasyllos, Monument des 183.
Thymilos 185, 189.
Timarchos 7 ff., 15 f., 406 ff., 423.
Timotheos, Bildhauer 320, 322, 423.
„ Sohn des Konon 9, 92, 431.
Tripodenstrasse 28 f., 184 ff.
Triptolemos 152, 156, 429.
Trophonios von Lebadeia 152, 423.
Tyche von Antiochia 332.
„ mit dem Plutoskind 13, 85.
Tyrannenmörder 35, 91.

Urania 358 f.
Urkundenreliefs 62, 91, 93.

Vasenbilder 113, 119, 148, 148 Anm. 1, 193, 194, 382.
Vasenmalerei 41, 75, 91, 119, 195.
Venus genetrix s. Aphrodite d. Gärten.
Verres 227 Anm. 1, 234, 234 Anm. 1.
Votivreliefs aus Eleusis 362, 364 Anm. 1, 367.

Xenokrates, Bildhauer 9 Anm. 2.
Xenokrates, Philosoph 20.
Xenophon (athen. Bildhauer) 13 Anm. 2, 85, 300.

Zeus Soter, Altar des, im Piraeus 14, 100, 103.
Zeus Soter in Megalopolis 13 f.
Zeuxis 33, 36 ff., 38 ff., 44, 80, 81, 115, 248, 379.
Zwölfgöttergruppe zu Megara 26, 300.

MUSEOGRAPHISCHES REGISTER.

Arles: Aphroditebüste 346f.

Athen: Nationalmuseum: Asklepios 423. 1, Demetertorso 364. 6, Eubuleus 428, Grabrelief des Epichares 393 Anm. 2, Hermes von Andros 390. 1, Replik desselben (Torso) 390. 2, Hermes von Atalanti 393. 1, Kopf des gehörnten Dionysos 415. 3, Musenrelief von Mantinea 100, Plutoskind 86. 4, Porträtstatue der Aristonoë 365. 7, „Sardanapal"torso 419. 3, Satyr, ausruhender (Statuette) 205. 42, Venus genetrix (Statuettentorso) 56. 24.

Autun: Collect. Bulliot: Bronze des Hermes mit dem Dionysoskind 98.

Avignon: Musée Calvet: Bronze des sein Schwänzchen beschauenden Satyrs 218. 2, Sauroktonostorso 108. 3.

Berlin: Aphroditetorso 77, Apollo 162. 2, do. 163. 9, do. 163. 13, do. 163. II. 6, do. 163. IV. 7, Apoll aus Pergamon 165, Artemis 309. 2, Asklepios 424, Athena mit dem Erichthonioskind 98 Anm. 1, Diana Colonna 311. 1, Eros Bogenspanner 230. 7, Eros „v. Centocelle" 233 Anm. 1, Flötenbläser 212. I. 2, do. 214. II. 1, Gewandstatue mit Porträtkopf 362 Anm. 2. 4, Hermes „von Atalanti" 393. 2, Knabe von Xanten 150, Musensarkophag 165. 1, Satyr, ausruhender 204. 18, do. 204. 24, Satyr, einschenkender 192. 8, Satyr mit Schlauch 218. 1, Sauroktonostorso 108. 11, Venus genetrix (Statuette) 56. 25.

Köpfe: Aphrodite v. Knidos 252. 13, Apollo mit dem Wasservogel 122. 3, Diana Colonna 344 Anm. 1, do. 344 Anm. 1, Diana von Gabii 302. 4, aus Pergamon 410, des ausruhenden Satyrs 205. 3—6, Silen 396. 1.

Bronzen: Aphroditebr. aus Thera 291, Satyr 151.

Potsdamer Bildergallerie: Statuette der Aphrodite v. Knidos 253. 2.

Sammlg. Prof. v. Kaufmann: Kopf der Aphrodite v. Knidos 253. 1.

Sammlg. Graf Pourtalès: Einschenkender Satyr 192. 16.

Besançon: Bronzestatuette des Hypnos 137. 11.

Bologna: Museo civico: Apollinobronze 160. 2. — Universitätssammlung: Fragment der Gruppe des mit Dionysos spielenden Satyrs 399 Anm. 1.

Boston: Frauenkopf 347f.

Cetinale bei Siena: Relief im Besitz des Marquis Chigi 355.

Corfu: Statuette der Venus genetrix 56. 26.

Dijon: Apollo 163. IV. 6.

Dresden: Aphrodite v. Knidos (Statuette) 253. 3, Apollstatuette 163. 5, Apoll mit dem Wasservogel (Torso) 122. 9, Artemis 309. 1, Enchriomenos (Torso) 48, Flötenbläser 212. 18, Gewandfigur „Ceres" 365. 4, Gipsabguss einer Gewandfigur 361. 7, Hermes „von Andros" (Torso) 390. 10, Plutoskind 86. 5, Satyr, ausruhender 205. 39, Satyr, einschenkender 190. 1—3, Satyr mit Schlauch 218. 3, Sauroktonos-Variation (Torso) 132, Venus genetrix (Statuette) 57. III. I. 1.

Köpfe: Eros Bogenspanner 231. 6, Frauenkopf aus Kyzikos 353, Mädchenkopf 352, Sauroktonoskopf 108. 1. — Bronzen: Apoll mit dem Plektron 127, Enchriomenos 48 Anm. 1, Pseliumene 288. 5, sich schminkende Aphrodite 291.

Eleusis: Demeterstatuette 364. 1.

England-Privatsammlungen:

Blundell-Hall: Gewandfigur „Ceres" 362. 3, Kopf des Eros Bogenspanner 231. 2, Sauroktonostorso 108. 5.

Brocklesby: Eros Bogenspanner 230. 4, Eros u. Dionysos 214 Anm., Niobekopf 340.

Castle-Howard: Eros Bogenspanner 231. 15. — Chesterfieldhouse: Frauenkopf 280f.

England-Privatsammlungen:
Deepdene: Apoll mit dem Wasservogel 122. 7, Kopf des ausruhenden Satyrs 205. 1.
Holkham-Hall: Apollstatue 163. III. 2, Flötenbläser 212. 9, Satyr mit Pedum und Speer 214 Anm., Venus genetrix 56. 2, Frauenkopf 349.
Lansdowne-House: Hermes „von Andros" 390. 5, Sauroktonostorso 180. 4.
Lowther-Castle: Torso der Aphrodite von Knidos 252. 11, Reste ders. 252. 17.
Marbury-Hall: Apoll mit dem Wasservogel als Satyr restaur. 122. 10.
Margam: Flötenbläser 212. 8. — Newby-Hall: Sauroktonoskopf 110. 4.
Osborne: Kauernde Aphrodite 271. c. 3.
Petworth-House: Athena 101, Enchriomenos 48, Satyr, ausruhender 204. 21, Satyr, einschenk. 192. 14. — Richmond: Apollstatue 163. III. 3, kauernde Aphrodite 271. 5.
Wilton-House: Apollstatue 163. III. 1, Demeter 364. 3, Eros Bogenspanner 231. 28, Satyr, der sein Schwänzchen beschaut 218. 2, Silen mit Bacchuskind 396. 4, Kopf des Apoll mit dem Wasservogel 122. 1.
Woburn-Abbey: Athenatorso 310 Anm., Kopf des ausruhenden Satyrs 205. 12.
Florenz: Archäol. Museum: Bronzestatuette des Hypnos 136. 3.
Giardino Boboli: Asklepios „von Melos" 424. 5, Hermes mit dem Dionysoskind 90 Anm. 1, Hera „von Ephesos" (Torso) 64. 3.
Giardino Torrigiani: Eros Bogenspanner 231. 20.
Pal. Corsini: Apoll 162. 4, Diana „Colonna" 311. 13, Ganymedgruppe 131, Kopf der Diana „Colonna" 344 Anm. 1.
Pal. Pitti: Aphrodite v. Knidos 251. 3, Enchriomenos 48, ausruhender Satyr 204. 16, do. 204. 17.
Pal. Riccardi: Satyr, ausruhender 204. 36, Sauroktonostorso 108. 7, Kolossalkopf 431 f.
Pal. Strozzi: Torso der Venus genetrix 56. 9.
Pal. vecchio: Apoll mit dem Wasservogel 122. 5, Hermes „v. Andros" (Torso) 390. 11.
Poggio imperiale: Apoll 163. IV. 4, Gewandstatue 366. 6.
Uffizien: Aphrodite, kauernde 271. b. 2, Aphrodite Medici 276, Apollino 160. 1, do. 160. 2, Apollo 163. IV. 2, Apoll mit dem Wasservogel 122. 1, do. 122. 3, Athletenstatue 51, Demetertorso 364, 7, Ganymedgruppe 128. 2, Gewandstatue „Urania" 361. 2, Hermesstatue 393, Knabenstatue (Hermes?) 408 Anm. 2, Messerschleifer 166, Niobidengruppe 326 ff., Satyr, ausruhender (Torso) 204. 37, Sauroktonostorso 108. 6, Venus genetrix 56. 3.
Köpfe: Apollokopf 164. 9, do. 164. 10, gehörnter Dionysos 415. 2, Kopf einer Griechin 157, Kopf d. Hermes „von Andros" 392. 3, Sardanapal 415. 3.
Genf: Sammlg. Duval: Gewandstatue 364. 3.
Kassel: Museum: Artemis 309. 9—11, Hygieia 64.
Sammlg. Habich: Bronze der Pseliumene 288. 2.
Klausenburg: Votivrelief 165. 9.
Konstantinopel: Apollokopf 164. 8.
Kopenhagen: Sammlg. Jacobsen: Eros Bogenspanner 230. 3, Eros „vom Palatin" 241, Flötenbläser 212. 14, Hera Borghese 64. 1, Hermes „von Atalanti" 393. 5, Satyr, ausruhender 204. 25, Venus genetrix (Statuette) 56. 22.
Köpfe: Apoll mit dem Wasservogel 122. 2, Eros Bogenspanner 231. 3, Satyr, ausruhender 205. 15.
Leiden: Venus genetrix (Statuette) 56. 23, Bronze der Athena mit Erichthonioskind 98 Anm. 1.
Leipzig: Sammlg. Giesecke: Pseliumenebronze 288. 4.
London: British Museum: Aphrodite v. Knidos (Statuette) 253. 7, do. 253. 8, Aphrodite von Ostia 264 f., Apollo 163. IV. 1, Apollotorso 163. 8, Athenatorso 310 Anm., Bacchantin 310. 6, Cippus des Superstes 272. V, Demeter (Statuette) 364 Anm. 2, Demeter v. Knidos 368 ff., Eros Bogenspanner 231. 22, do. 231. I. 23, do. 231. II. 29, Flötenbläser 212. I. 1, Hermes „von Andros" 390. 6, „Jugendlicher Marc Aurel"

394 Anm. 1, Pansherme 214 Anm. 1, Sandalenlöserin (Torso) 268. 1, „Sardanapal" 419. 2, Satyr, einschenkender 192. 4.

Köpfe: Alexander 430, Apollo 164. 1—3, Apollo mit dem Wasservogel 122. 5, Asklepios von Melos 423, „Dione" 346, Dionysos, gehörnter 415. 6, Eros Bogenspanner 231. 5, Herakleskopf des Praxiteles 388f., Hypnos (Bronzekopf) 136. 2, Satyr, ausruhender 205. 2, do. 205. 16.

Bronzen: Aphrodite, kauernde 272. III, Aphrodite von Knidos 253 Anm., Apollo 164. 1, Dionysos 164. 5, Pseliumene 288. 1, do. 288. 8.

Lyon: Hypnosbronze 136. 7, do. 136. 8, Nikebronze 313 Anm. 1.

Coll. Desjardin: Hypnosbronze 136. 9.

Madrid: Aphrodite, kauernde 271. c. 1, Flötenbläser 212. 17, Dionysosstatue 407, Gruppe v. Ildefonso 132, Hermesstatue 403f., Hypnos 136. 1, Puteal 356, Satyr, ausruhender 204. 20, Tyche 309. III. 4, Venus genetrix (Statuette) 56. 15.

Köpfe: Aphrodite von Knidos 252. 5, Silen 396. 5.

Sammlg. Alba: Venus genetrix (Torso) 56. 8.

Mailand: Ausruhender Satyr (Statuette) 205. 47.

Mantua: Aphrodite v. Knidos (Torso) 251. 9, Flötenbläser 212. 5.

Mitau: Eros „von Centocelle" 233 Anm. 1.

Montpellier: Relief mit Venus genetrix 56 Anm.

Mykonos: Statuettenfragment der Venus genetrix 56. 27.

Neapel: Adonis von Capua 426, Aphrodite (Torso) 265, Aphrodite, kauernde 271. 10. do. 271. 11, Apollinostatue 160. 4, Apollo 163. IV. 5, Apollo mit dem Wasservogel 122. 4, Artemis 336 Anm., Athenabüste 100, Athenaherme 101, Balbustochter 361 Anm. 2, Demeter 364. 2, Flötenbläser 214. II. 2, Ganymedgruppe 128. 1, Hera „von Ephesos" 64. 2, Musensarkophag 165. 2, Satyr, ausruhender (Torso) 204. 34, do. 204. 35, Satyr mit dem jungen Dionysos spielend 399 Anm. 1, Sauroktonostorso 108. 9, do. 108. 10, Venus genetrix 56. 4, do. (Statuette) 56. 16, do. 57, II, 4, Votivrelief mit Apolldarstellung 165. 7, do. 165. 8.

Köpfe: Aphrodite von Knidos 252. 11, „Sardanapal" 419. 1, Satyr, einschenkender 192. 4, Silen 396. 4. = Bronzen: Apollo 164. 2, Narcisso 402 Anm. 1.

Nîmes: Sammlg. Perrot: Apollino 160. 7.

Olympia: Flötenbläser 212. 19, Gewandstatue d. Eleusinios 361. 2, do. d. Eros 361. 1, do. aus der Exedra des Herodes Atticus 361. 4, do. aus d. Heraion 361. 3, Hermes des Praxiteles 373ff., Aphroditekopf 266 Anm.

Oxford: Statuette d. Venus genetrix 56. 21, Niobekopf 340 Anm. 1.

Palma: Sammlg. Despuig: Apollino 160. 5, Artemisstatuette 309. II. 5, Eros Bogenspanner 230. 12.

Palermo: Asklepios „von Melos" 424. 6, Satyr, einschenkender 192. 5, „Sardanapal"-kopf 419. 2.

Paris: Bibliothèque Nationale: Bronze der Pseliumene 288. 3, der Sandalenlöserin 268. 2.

Cabinet des médailles: Demeterbronze 364 Anm. 2, Bronze des sein Schwänzchen beschauenden Satyrs 218 Anm.

École des beaux artes: Torso der Aphrodite von Knidos 251. 8.

Jardin des Tuileries: Gewandstatue (Klio) 361. 6.

Louvre: Anchyrrhoë mit Kopf der „Aphrodite von Arles" 347, Aphrodite von Arles 293, Replik derselben 293 Anm. 1, Aphrodite, kauernde (Torso) 270. 1, do. 271. 2, do. 271. 3, do. 271. c. 3, do. Statuette 272. 1, do. 272. 2, Aphrodite mit Eros 296, Aphrodite von Knidos (Torso) 251. 10, do. (Statuette) 253. 9, do. 253. 10, do. 253. 11, Aphrodite auf der Schildkröte 274, Apollino in der Art d. einschenkenden Satyrs 177, Apollo 162. 1, do. 163. 6, do. (Torso) 163. 7, Apoll mit dem Wasservogel 122. 11, Artemis (Erato?) 309. II. 1, Artemis (verwandt der Nike v. Samothrake) 336 Anm., Diana „Colonna" 311. 10, do. 311. 11, Diana von Gabii 301. 1, Dionysos auf Silen gestützt 132, Endymionsarkophag 137. 4, Eros Bogenspanner 230. 2, do. 230. 8,

do. 231. 14, do. 231. 21, Eros Borghese 236f., Eros vom Palatin 240f., Flötenbläser 212. 1, do. 212. 2, Gewandfigur 364. 1, do. „Livia" 362. 2, do. „Urania" 362. 2, Grabstein der Claudia Fibulla 137. 2, Hera (verwandt d. Hera „von Ephesos") 64 Anm., Hermes „von Andros" (Torso) 390. 9, Hermes „von Atalanti" 393. 3, Ikariosrelief 193, Marsyassarkophag 165. 4, „Messalina mit Britannicus" 86, Nike von Samothrake 335f., Niobesohn mit Pädagogen (Gruppe aus Soissons) 327, Satyr, ausruhender (Torso) 204. 28, do. (Statuette) 205. 44, Satyr, einschenkender 192. 7, Sauroktonos 108. 2, Silen mit dem Bacchuskind (Symplegma) 393. 1, Venus genetrix 55. 1.

Köpfe: Aphrodite von Knidos 252. 2, do. 252. 6, do. 252. 7, do. 252. 14, do. 252. 15, Apollo 164. 4, do. 164. 5, Frauenkopf 348f., einer unbek. Griechin 157, Sauroktonos 110. 3.

Bronzen: Abguss der Aphrodite von Knidos 255, Hermes mit dem Dionysoskind 97f., Pseliumene 288. 6, do. 288. 7.

Sammlg. de la Redorte: Bronze der Venus genetrix 56. 1.

Parma: Erostorso 241, Flötenbläser 212. 10.

Peronne: Bronzestatuette des Hypnos 137. 14.

Petersburg: Eremitage: Aphrodite, kauernde 271. 4, Apollino 160. 6, Apollo 162. 3, Eros Bogenspanner 231. 24, Gewandstatue „Juno" 362. 5, do. „Sabine" 365. 3, Hermes „von Andros" 390. 8, Satyr, ausruhender 204. 8—11, do. Torso 205. 40, Satyr, einschenkender 192. 9, Venus genetrix 56. 11, do. (Torso) 57. III. 4.

Kopf: Aphrodite von Knidos 252. 4.

Pawlowsk: Eros Bogenspanner 231. 26.

Sammlg. Montferrand: Apoll mit dem Wasservogel 122. 8.

Pisa: Endymionsarkophag 137. 3.

Praeneste: Giardino Barberini: Torso der Hera „von Ephesos" 64. 5, Torso des ausruhenden Satyrs 204. 31.

Prag: Sammlg. Dr. Pollak: Satyr, ausruhender (Torso) 204. 33, Kopf einer Athenastatuette 351f., Bronze des Dionysosknaben 97.

Rom: Vatikan: Galleria lapidaria: Torso des ausruhenden Satyrs 204. 29.

Braccio nuovo: Diana „Colonna" 311. 2, Flötenbläser 212. 3, Hera 64. 2, Satyr, ausruhender 204. 15, Silen mit Bacchuskind 396. 3, Kopf des Hermes „von Andros" 392. 1.

Galleria Chiaramonti: Aphrodite, kauernde 271. 6, Aphrodite von Knidos (Statuette) 253. 1, Apollo (Torso) 163. 12, do. 163. 14, Artemis 309. 3, do. 309. 4, Athenatorso 310 Anm., Eros Bogenspanner 230. 6, do. 231. II. 27, Gewandfigur „Polyhymnia" 365. 4, do. „Urania" 362. 6, Heraklesgruppe 97, Musensarkophag 165. 3, Niobide Chiaramonti 327f., Relief des sein Schwänzchen beschauenden Satyrs 218 Anm., Satyr, ausruhender 205. 45, Siegerstatue im Schema des Apollino 160. II. 1, Venus genetrix 57. II. 1.

Köpfe: Aphrodite von Knidos 252. 3, Apollo 164. 12, Satyr, ausruhender 205. 8, do. 205. 9, Satyr, einschenkender 192. 3.

Cortile: Hermes „von Andros" 390. 7.

Galleria delle statue: Gewandstatue „Euterpe" 362. 3, Niobesohn (Frgm.) 327, Satyr, ausruhender 204. 2, Sauroktonos 108. 1. Kopf: Aphrodite v. Knidos 252. 9.

Cabinetto delle maschere: Aphrodite, kauernde 271. b. 1, Tänzerin 59. 2.

Saal der Musen: „Urania" 358.

Sala rotonda: Hera Barberini 64 Anm., Hera v. Otricoli 64 Anm.

Sala a Croce greca: Aphrodite von Knidos 251. 2.

Sala della Biga: „Sardanapallos" 419. 1.

Galleria dei candelabri: Eros Bogenspanner 231. 16, Ganymedgruppe 128, Gewandfigur „Inea" 361. 1, Niobesohn 327, Satyr, einschenkender 192. 18, Satyr, der sein Schwänzchen beschaut (Statuette) 218. 3, do. 218. 4, Satyr mit dem jungen Dionysos spielend 399 Anm. 1. Kopf: Satyr, einschenkender 192. 2.

Gall. geografica: Köpfe: Gehörnter Dionysos 414. 1, Satyr, einschenkender 192. 1.

Rom: Vatikan: Sala degli animali: Diana „Colonna“ 311. 3.
Büstenzimmer: Kopf eines Diadochenfürsten 418.
Garten: Gewandfigur „Hygieia“ 361. 5. — Magazin: Aphrodite, knidische 251. 1.
Rom: Gall. d. S. Lucca: Satyr, ausruhender (Torso) 204. 30.
Kapitolinisches Museum: Aphrodite 276, Apoll 64 Anm., Apollo (Torso) 165. 15, do. 168, IV. 3, Apollo mit dem Wasservogel 122. 2, Eros Bogenspanner 230. 1, Flötenbläser 212. 4, do. 212. 6, Gewandfigur „Pudicitia“ 366 Anm., do. „Thalia“ 362. 5, Herastatue 62 Anm. 2, do. mit Porträtkopf 64. 3, Knabe mit der Maske 97 Anm. 3, Satyr, ausruhender 204. 1.
Köpfe: Aphrodite v. Knidos 252. 8, Flötenbläser 212. 1, Silen 396. 3.
Konservatorenpalast: Artemis 309. 8, Satyr, einschenkender 192. 10, Venus genetrix 56. 14, Apollokopf 164. 13.
Lateran: Apoll 163. II. 4, Dionysosherme 415 Anm., Eros Bogenspanner 231. 17, Gewandstatue 361. 2, Satyr, ausruhender 204. 3, Sophokles 99.
Köpfe: Marsyas 91, Satyr, ausruhender 205. 7, do. (von einer Statuette) 205. 17, 18.
Mag. municipale: Venus genetrix (Statuette) 56. 19, do. 56. 20.
Orto botanico: Aphrodite, knidische (Torso) 252. 16, Herastatuette 64. 6, Satyr, ausruhender (Torso) 204. 32, Silen mit Bacchuskind (Frgm.) 396. 7.
Palatin: Siegerstatue 160. II. 2.
Thermenmuseum: Dionysoskind 402f., Flötenbläser 212. 7, do. (Oberteil mit Kopf) 212. 16, Heratorso vom Palatin 64. 5, Kandelaberbasis 165. 5, Satyr, einschenk. 192. 15, Statuette sein Schwänzchen beschauenden Satyrs 218. 5, Sauroktonoskopf 110. 2.
Villa Albani: Apollstatue 163. IV. 2, Dianastatue 311. 4, do. 311. 5, Eros Bogenspanner 230. 5, Flötenbläser 212. 11, do. 214. 4, flötenblasende Paniska 214 Anm. 1, Hermaphrodit 178, Pan-Daphnisgruppe 214, Satyr, ausruhender 204. 4, Satyr mit dem jungen Dionysos spielend 399 Anm. 1, Venus genetrix 57. II. 2.
Köpfe: Apoll mit dem Wasservogel 122. 4, gehörnter Dionysos 415. 5, Sauroktonos 110. 5, do. 110. 6. Bronze: Sauroktonos 110. III.
Museo Torlonia: Aphrodite, kauernde 271. 7, do. 271. 8, Aphrodite, knidische 251. 4, do. 251. 5, Apoll 163. III. 5, Eirene (als Niobe ergänzt) 86. 2, do. (nach dem münchner Exemplar ergänzt) 86. 3, Flötenbläser 212. 15, Satyr, ausruhender 204. 5, do. 204. 6, do. 204. 7, Tyche 309. III. 2, do. 309. III. 3.
Köpfe: Diana „Colonna“ 344 Anm. 1, Satyr, ausruhender 205. 10, Satyr, einschenkender 192. 5.
Villa Borghese: Aphrodite, knidische (Statuette) 253. 4, Artemis 309. 5, do. 309. 6, do. 309. 7, Athena 310 Anm., Diana „Colonna“ 311. 6, do. 311. 7, Endymionsarkophag 137. 5, Flötenbläser 212. 12, do. 212. 13, Gewandfigur 361, do. „Ceres“ 366 Anm., Satyr, ausruhender 204. 26, Venus genetrix 56. 5.
Museo Boncompagni-Ludovisi: Aphrodite, kauernde 271. 9, do. 271. c. 4, Aphrodite, knidische 251. 6, do. (Torso) 252. 15, Apolltorso 174, Athena 64, Flötenbläser 214. I. 5, Satyr, einschenkender 192. 6.
Köpfe: Aphrodite, knidische 252. 10, Apollo 164. 11.
Museum Kircherianum: Bronzekopf des Apoll 164. 4.
Pal. Altemps: Dionysos 201, Hera „von Ephesos“ (Torso) 64. 4, Gewandfigur 361. 3.
Sammlung Baracco: Apollokopf 164. 6, Büste 414, Kopf d. Eros Bogenspanner 231. 4.
Pal. Barberini: Demeterstatuette 364. 5. — Pal. Borghese: Diana „Colonna“ 311. 8.
Caracalla-Thermen: Hermes „von Andros“ 392. 12.
Pal. Colonna: Satyr, ausruhender 204. 22, do. 204. 23, Venus genetrix 56. 17, do. 57. II. 3, Bronze der Sandalenlöserin 266 Anm. 3.
Pal. del Commercio: Aphrodite, knidische (Torso) 252. 12.
Pal. Doria: Artemis 309. II. 4, Demeter 364. 4, Diana „von Gabii“ 302. 2, Endymionsarkophag 137. 6. — Pal. Giustiniani: Apollo (Torso) 163. 11, do. 163. II. 3.
Pal. Lancelotti: Gewandfigur 362. 7.

Rom: Pal. Massimi: Apollo 163. II. 5, Silen mit Bacchuskind 396. 5.
Villa Massimi: Diana „von Gabii“ 302. 3. — Pal. Mattei: Apollo (Torso) 163. 10.
Villa Medici: Aphrodite, knidische (Torso) 252. 14.
Bei Mengarini: Satyr, einschenkender 192. 12.
Sammlg. Monteverde: Kopffrgm. der knidischen Aphrodite 253. 16.
Villa Panfili: Aphrodite, knidische (Torso) 252. 13, Asklepios „von Melos“ 424. 4, Venus genetrix (Torso) 56. 10. Kopf: Ausruhender Satyr 205. 13.
Pal. Patrizi: Eros Bogenspanner 231. 18.
Pal. Piombino: Gewandstatue 362. 8, Venus genetrix (Torso) 56. 7.
Pal. Rospigliosi: Artemis 336 Anm., Venus genetrix (Torso) 56. 12, Silenkopf 396. 2.
Pal. Sciarra: Isis-Tyche 310. 5. — Pal. Spada: Venus genetrix (Torso) 57. III. 2.
Villa Spithöver: Satyr, ausruhender (Torso) 204. 27.
Pal. Valentini: Aphrodite, knidische 251. 7.
Villa Wolkonsky: Aphrodite, knidische (Fragmente) 252. 18, Venus genetrix 56. 6.
Zerstreute Bildwerke: Altar mit Apolldarstellung 165. 10, Aphrodite, knidische (Statuette) 253. 5, do. (Fragmente) 253. 12, Cippus mit Apolldarstellung 165. 6, Endymionsarkophag 137. 7, Hera (Torso) 64. 4, Satyr, ausruhender 205. 41, do. (Statuette) 205. 46, Silen mit Bacchuskind 396. 6, Venus genetrix (Torso) 57. III. 1, do. 57. III. 3.
Sevilla: Köpfe: Aphrodite, knidische 252. 12, Satyr, ausruhender 205. 14.
Smyrna: Hermes „von Andros“ 390. 4.
Stockholm: Gewandfigur „Euterpe“ 362. 4. Köpfe: Sauroktonos 110. 7, Venus genetrix 56 Anm. Bronze: Venus genetrix 57. II.
Tarent: Kopf des gehörnten Dionysos 415. 4.
Tarragona: Dionysos 201.
Terracina: Frauenkopf 350 Anm. 1.
Thasos: Hermes „von Andros“ (Torso) 390. 3.
Trier: Satyr, einschenkender (Frgm.) 192. 17.
Tripolitza: Satyr, ausruhender (Statuette) 205. 43.
Tunis: Musée Alaoui: Gewandfigur 365. 2, Satyr, einschenkender 192. 11.
Turin: Apollino 160. 3, Hypnosbronze 136. 6.
Uriage: Sammlg. des Grafen St. Férreol: Apollobronze 121.
Valencia: Bronze der Venus genetrix 57. III. I. 2.
Venedig: Museo archeologico: Eros Bogenspanner 230. 13, do. 231. 19, do. 231. I. 25.
Museo di S. Marco: Apollo 163. II. 1.
Pal. Giustiniani: Kopf des ausruhenden Satyr 205. 11.
Verona: Artemis 309. II. 3.
Vicenza: Sandalenlöserin (Marmorstatuette) 266 Anm. 3, Satyr, ausruhender (Torso) 205. 38.
Vienne: Hypnosbronze 136. 10.
Wien: Hofmuseum: Artemis von Larnaka 316, Kore 362. 1. Kopf: Satyr, ausruhender 205. 19. Bronzen: Artemis 309 Anm., Hypnos 136. 4, do. 136. 5.
Kunstakademie: Hera von Ephesos 63. 1, Gipsabguss eines Erostorso 239.
Wörlitz: Frauenkopf 352.
Würzburg: Aphrodite, knidische (Frgm.) 253. 6.

BERICHTIGUNGEN.

Seite 92 Zeile 3 von oben lies Timotheos statt Thimoteos.
Seite 214 Zeile 16 von oben lies Doryphoros statt Doryphos.
Seite 242 Zeile 14 von oben lies *ἄμπανμα* statt *ἄμπνανμα*.
Seite 310 Zeile 14 der Anmerkung lies British- statt Bristol.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

FA5030.4.5
Praxiteles,
Fine Arts Library
AZF3053
3 2044 034 091 132

FEB 14 1977

DEC 13 1980

FA 5030.4.5
Klein, Wilhelm
Praxiteles

DATE	ISSUED TO
12 '63	Ret'd.
OCT 2	Hiesinger
DEC 9 '65	
DEC 13 '65	recalled
MAR 11 '67	Jane Scott
12 29 0	090 52
	LESM
02 06 2	